

Уральский государственный университет
им. А. М. Горького
Проблемная группа
«Русский глагол»



Пушкинский **ГЛАГОЛ**

**Материалы
расширенного заседания
теоретического семинара
«Русский глагол»
20–21 мая, Екатеринбург**

Под общей редакцией
профессора

Л. Г. Бабенко

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
1999

ББК Ш5(2-р)5—4 Пушкин
П914



Исследование выполнено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда.
Проект № 98-04-06060.

Издание осуществлено при поддержке
благотворительной организации
«Институт “Открытое общество”».
Фонд “Содействие”».
Грант № НАВ814.

Редакционная коллегия:
д-р филол. наук, проф. *Л. Г. Бабенко*,
канд. филол. наук, доц. *Ю. В. Казарин* (отв. ред.),
И. К. Миронова (отв. секр.),
канд. филол. наук *М. Ю. Мухин*,
д-р филол. наук *Т. В. Попова*

П914 *Пушкинский ГЛАГОЛ: Материалы расширенного
заседания теоретического семинара «Русский глагол».*
20–21 мая, Екатеринбург / Под общ. ред. *Ю. В. Казарина*;
Ил. А. Е. Шабурова. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та,
1999. — 296 с.

ISBN 5—7525—0726—X

Сборник материалов расширенного заседания теоретического семинара «Русский глагол» и поэтических текстов посвящен двухсотлетию А. С. Пушкина. В научной части книги рассматриваются проблемы, связанные с творчеством великого писателя и поэта, исследуются такие явления, как язык и поэтический мир писателя, Пушкин как языковая личность, а также определяется роль А. С. Пушкина в формировании литературы и культуры. Художественная часть сборника включает в себя стихотворения, написанные современными уральскими поэтами, судьбы которых так или иначе связаны с Уральским университетом.

4603020101—45
П 182 (02) — 99

ББК Ш5(2-р)5

ISBN 5—7525—0726—X

© Издательство Уральского
университета, 1999
© *А. Е. Шабуров*, иллюстрации, 1999

СОДЕРЖАНИЕ



Пушкин **в контексте русской литературы**

<i>Химич В. В.</i> Пушкинский текст в произведениях Михаила Булгакова	7
<i>Корона В. В.</i> Ахматовский Пушкин	18
<i>Зырянов О. В.</i> Пушкинский глагол в зеркале русской поэзии (трансформация одной пушкинской темы в стихах Тютчева и Фета)	31
<i>Соболева Е. Г.</i> Игра модальными смыслами: А. С. Пушкин — М. Кузмин	40
<i>Дикова Т. Ю.</i> Пушкинские реминисценции в рассказах Александра Грина	46
<i>Кондакова Ю. В.</i> Пушкин и Булгаков (к вопросу о пушкинском контексте романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)	53
<i>Дозморов О. В.</i> Молчание гения: 162-го года постпушкинскому этапу в русской поэзии	59
<i>Моисеева Е. В.</i> Пушкинские реминисценции в творчестве С. Кржижановского	60



Произведения Пушкина: филологический анализ

<i>Созина Е. К.</i> «И равнодушная природа...»: Опыт прочтения некоторых «архетипических» стихов А. С. Пушкина	73
--	----

<i>Миронова И. К., Снигирев А. В.</i>	
Как сделана «Метель» Пушкина	86
<i>Руженцева Н. Б.</i> «Постичь Пушкина проще не с парадного входа...» (образ поэта и интерпретация его творчества в эссе А. Терца «Прогулки с Пушкиным»)	97
<i>Ильенков А. И.</i> Проблема адюльтера в сказках Пушкина	106
<i>Гудов В. А.</i> «Повести Белкина»: проблема времени	118
<i>Казарин Ю. В.</i> Поэтическая картина мира как проявление и результат духовной деятельности человека	123
<i>Рут М. Э.</i> Пушкинские розы: <i>Quasi una fantasia</i>	136
<i>Эйдинова М. Г.</i> Особенности лексико-семантических пространств однотемных поэтических текстов (на примере стихотворений А. С. Пушкина «Пророк» и Н. С. Гумилева «Пророки»)	150



Языковые особенности произведений Пушкина

<i>Попова Т. В.</i> О словах с компонентом <i>полу-/пол-</i> в эпиграммах А. С. Пушкина	159
<i>Сивкова Т. Н.</i> О семантике и сочетаемости версификационных глаголов «скрывания» в современном русском языке и лирике А. С. Пушкина	165
<i>Кусова М. Л.</i> Отрицательные глагольные предикаты в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»	174
<i>Шарафутдинов Д. Р.</i> Два синтаксических субститута финитной формы глагола в одной пушкинской строке	183

<i>Бурнин В. Е. Особенности синтаксического строения онегинской строфы</i>	194
<i>Воронина Т. М. Метафорическое обозначение А. С. Пушкиным «движения жизни» (на примере одного стихотворения)</i>	205
<i>Волгов А. В. Текстовое время в лирике А. С. Пушкина (опыт анализа поэтического текста в китайской аудитории)</i>	209
<i>Доровских Л. В. Латинские вкрапления в языке А. С. Пушкина</i>	210
<i>Бабенко Л. Г. Глагол <i>жить</i> в лирике А. С. Пушкина: когнитивно-пропозициональная структура</i>	230

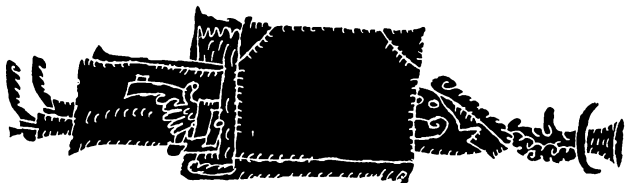


*...И, может, пушкинской крылаткой
на миг предстанут небеса...*

Стихи поэтов Екатеринбурга

<i>Майя Никулина</i>	251
<i>Олег Дозморов</i>	259
<i>Вл. Кочкаренко</i>	260
<i>Андрей Комлев</i>	263
<i>Владимир Блинов</i>	265
<i>Герман Дробиз</i>	271
<i>Дмитрий Рябоконь</i>	277
<i>Василий Бурнин</i>	279
<i>Михаил Мухин</i>	279
<i>Сергей Гусев</i>	282
<i>Алла Каушанова</i>	283
<i>Вик. Г. Смирнов :</i>	284
<i>Яков Андреев</i>	290
<i>Юрий Казарин</i>	292





Пушкин

В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В. В. Химич
Уральский университет

Пушкинский текст в произведениях **Михаила Булгакова**

Литературность художественного мира М. Булгакова есть такое же несомненное его свойство, как театральность или фантастичность. Культурная память насыщает разные его пласты: отсылки к известным и малоизвестным культурным реалиям, прямые цитаты и многочисленные реминисценции являются существенной частью творческой технологии писателя. Включение образов, имен и текстов классиков русской и мировой литературы в пределы собственных произведений позволяет Булгакову использовать в качестве смыслопорождающего механизма диалогическое взаимодействие различных текстовых сред.

В этом свете содержательно и структурно весьма значимым предстает пушкинский текст. Если с самых первых шагов абсолютное предпочтение отдавалось писателем Гоголю и Грибоедову, слово которых было весомым средством в формировании развенчивающего пафоса его сатиры, то со временем именно пушкинский текст приобретает все больший удельный вес в контексте многих булгаковских сочинений. При этом без преувеличения можно сказать, что концептуально он ближе всего к положительным основам философского и эстетического мирознания Булгакова.

Так, впервые на страницах «Записок на манжетах» именно словом Пушкина, «человека с огненными глазами», будет обозначена безусловность творческой позиции, занятой молодым автором, пушкинский стих при этом будет привлечен как эмоционально-убедительный аргумент в споре о поэзии. Пушкинскими строками буквально прошит текст: «Вперед гляжу я без боязни», «Клевету приемлю равнодушно», «Ложная мудрость мерцает и тлеет пред солнцем бессмертным ума»¹ — и за ними — позиция автора, оставившего свой высокий завет творческого поведения всем будущим поколениям поэтов. Стих Пушкина введен в вынужденное соседство со «стишками», принесенными в подотдел поэтессой, «черный берет. Юбка на боку застегнута и чулки винтом»: «Та, та, там, там / В сердце бьется динамо-снаряд. / Та, та, там» — и следом — с бойкой скороговоркой поэта из новых: «Довольно пели нам луну и чайку! / Я вам спою чрезвычайку!» Подобный контекст создается Булгаковым, разумеется, не для того, чтобы оттенить безусловность пушкинской поэзии, а затем, чтобы с первых шагов и на всю творческую жизнь обозначить свой выбор в вечном конфликте поэзии и рифмоплетства. Смысл приведенных пушкинских цитат соотносится расширительно с новым контекстом — диспутом о поэте и поэзии, который устраивает новое время. Здесь особый диалог: докладчик «в одну из июньских ночей Пушкина обрабатал на славу. За белые штаны, за “вперед гляжу я без боязни”, за “камер-юнкерство и холопскую стихию”, вообще за “псевдореволюционность и ханжество”, за неприличные стихи и ухаживание за женщинами» (1, 480). Ирония автора, наблюдающего, как «докладчик рвал на Пушкине в клочья белые штаны», слышится в комментарии: «Когда же, освежив стаканом воды пересохшее горло, он предложил в заключение Пушкина выкинуть в печку, я улыбнулся. Каюсь. Улыбнулся загадочно, черт меня возьми» (1, 480). Следующая за этой улыбкой расправа — это голоса нового мира: его «ложная мудрость», его «клевета» в отместку за «улыбку» («Я — “волк в овечьей шкуре”. Я — “господин”. Я — “буржуазный подголосок”...»). Так сразу же в произведении начинают взаимо-

действовать «два равно и прямо направленных на предмет высказывания»².

Пушкин — магистральная внутренняя тема Булгакова на протяжении всего творчества, а его поэзия — весомая составляющая образного языка булгаковских произведений. Присутствие пушкинских текстов в их структуре предполагает определенный культурный багаж и у читателя. Сами тексты вводятся разными способами. Иногда автором выставляется лишь знак-указатель, когда он говорит, например, о «лучших на свете шкапах с книгами, пахнущим старинным шоколадом, с Наташею Ростовою, Капитанскою Дочкою» или пророчествует о страшных временах, когда «Капитанскую Дочку сожгут в печи» (1, 181). Графический акцент — прописные буквы — поднимает значимость отсылки, несущей в себе уже не частные обозначения только героини произведения или самой пушкинской повести, но и обобщенный, субъективно важный для автора смысл.

Значительно чаще пушкинские тексты приводятся непосредственно, причем нередко без оппонирования, как сгусток мысли, занимающей Булгакова. Таким, в частности, предстает эпиграф к первому роману писателя: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновенье темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. — Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран» (1, 179). Может быть, с помощью этого выхода в чужой текст Булгаков впервые заявит о своем намерении написать о революции и братоубийственной гражданской войне как о событиях, которым суждено повторяться. Он сразу же сориентирует читателя в философском и психологическом комплексе важных для него идей. В сознании читателя, знакомого с пушкинской повестью, возникает звучащее в тексте пушкинское предостережение: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»³, вспомнится наставление автора: «Молодой человек! Если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений» (6, 301). Булгакову по праву не только мудрость Пушкина-историка, ему внутренне

созвучным оказалось изображение истории как «ужасной комедии» (6, 309). Вслед за Пушкиным он одним из первых в литературе XX века стал рисовать историю как причудливую смесь трагического и смешного. Проникновение читателя в текст, знаковым вестником которого явился выбранный эпиграф, входило в творческое задание Булгакова, предостерегающего от повторения кровавого опыта русской истории.

В психологической и эмоциональной интерпретации исторического бездорожья Булгаков широко использует обозначенные в тексте эпиграфа образы снега, метели, бурана. На их основе устойчиво укрепляется важный для проблематики романа мотив утраты пути. Однако в концепции произведения Булгакова это не просто повторение уже живущего своей собственной самостоятельной жизнью текста предшественника — он поставлен автором в конструкции вводной части рядом с пророчеством из Апокалипсиса: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими...» И только сопряжением их и самой их последовательностью формируется необходимый Булгакову смысл, рожденный страшным опытом уже XX века, с позиций которого век XVIII видится только отдаленным началом грядущих потрясений и бед.

В абсолютном большинстве произведений М. Булгакова, где присутствует пушкинский текст, напрямую сопрягающийся с заглавной мыслью автора, он становится основой лейтмотива. Так, в «Днях Турбиных» неоднократно звучащая музыкально интерпретированная строка из «Песни о вещем Олеге» позволяет автору активизировать в памяти зрителей хорошо известный смысловой итог пушкинского произведения и сценически оформить тревожное предчувствие гибельных событий. На этом предполагаемом сотворчестве устанавливалась особая, интимная глубина сопереживания публики и актеров.

Николка (с гитарой поет):

Скажи мне, кудесник, любимец богов,

Что сбудется в жизни со мной?

И скоро ль на радость соседей-врагов,

Могильной засыплюсь землею?

Само звучание пушкинского стиха в обновленном контексте по-новому интонировалось, выглядело прямым ответом на декламационную пафосность. Ближайшая стиховая среда, например, интонационно стремилась вверх: Лариосик: «Так громче, музыка, играй победу». Все (поют): «Мы победили, и враг бежит. / Так за ...» Лариосик: «Царя!» Алексей: «Что вы, что вы!» Все (поют фразу без слов): «.....Мы грянем дружное Ура! Ура! Ура!» (3, 25). Чрезмерная эмоциональность гасится повторной задумчивой и протяжной мелодией, звучащей зловещим предостережением от оптимистических иллюзий: «Скажи мне всю правду, не бойся меня...» На этом фоне горькой авторской иронией окрашиваются восторженные возгласы наивного Лариосика: «Эх! До чего у вас весело, Елена Васильевна! Дорогая! Огни! Ура!»

Еще один пушкинский стих становится точкой нравственного отсчета в созданном Булгаковым образе социальной и духовной катастрофы, в котором причудливо сплелись разные голосовые стихии:

Юнкера (ломают парты, пилят их, топят печь. Поют):

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя.
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя...
Ах вы, сашки-канашки мои!

(Печально)

Помилуй нас, боже, в последний раз...

Внезапный близкий разрыв. Пауза. Суета (3, 50).

В конце произведения на фоне «бравурного марша», исполняемого Лариосиком, на фоне утешительных слов Мышлаевского: «Поздравляю тебя, Лена ясная, раз и навсегда. Забудь обо всем, и вообще — ваше здоровье», Николка «трогает струны гитары» и напевает тихо «Скажи мне, кудесник, любимец богов...». Так и остается в финале, подхваченное «далекими пушечными ударами», «салюгом шестидюймовой батареи», ожидание драматических событий в «новой исторической пьесе».

Характерным для Булгакова сродством драматического и комического отмечено функциональное разворачивание в

трагикомедии «Зойкина квартира» музыкального лейтмотива — романса Рахманинова на слова А. С. Пушкина: «Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной...», тонко ведущего внутреннюю тему образа Обольянинова. Многократное повторение стиха «Напоминают мне они другую жизнь и берег дальний» то указывает на неотступную, глубокую тоску этого «бывшего графа», «бывшего Павлика», достойная жизнь которого осталась в прежней России, то фиксирует безвольный кокаиновый морок забвения, в который он охотно погружается. В новой жизни он во многом уже действительно «курица-пятах», нечто среднее между графом и тапером в публичном доме — «Обольян», как называет его китаец. Теперь и строка светлого романса бытово упрощается, низводясь до укороченного и прозаического «Напоминают мне они». Проецируясь при этом на семантически правильный фон полного текста строки: «Напоминают мне оне другую жизнь и берег дальний», подобное редуцирование влечет за собой и профанирующее звучание темы. Комический эффект возникает вследствие нарушения инерции ожидания, опошляющей непредсказуемой подменой высоких реалий идеального порядка — «другая жизнь и берег дальний» — сниженными — «брюки». Так, прямым откликом на слова, сказанные китайцем Херувимом: «Мне Обольян бируки даст, я красиви буду», являются слова увидевшего их Обольянинова: «Напоминают мне они» (3, 88). Аналогично в другой сцене, где Аметистов надевает великолепные брюки графа, «гуманные штанишки», которые достает ему Зойка из зеркального шкафа, Обольянинов, «смотря на брюки», как подчеркивает автор, произносит: «Напоминают мне они» (3, 96). В результате отсечения части строки и введения ее в чужеродный контекст происходит замена поэтического смысла пошлой театральностью: некстати смотрится минорное звучание романсовой строки там, где естественнее выглядит фарсовое, смеховое. Смысловому укрупнению звучания цитируемых единиц текста в художественном мире Булгакова способствуют их интертекстуальные переклички. После «Дней Турбиных» драматург вновь возвратится к стихотворению «Зимний вечер» в пьесе «Александр Пушкин».

кин» и придаст этому особое значение. Известно, что писатель хотел, чтобы спектакль по этой пьесе начинался и заканчивался звучанием пушкинского стиха: «Буря мглою небо кроет...» Пьеса открывается напевом Гончаровой под звуки фортепиано: «...и печальна и темна ...что же ты, моя старушка, приумолкла у окна ... буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя ...то, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя...» (3, 464). Пьеса о Пушкине без Пушкина имеет главным героем Поэзию Пушкина, ее голос звучит на протяжении всего произведения так, как если бы это было самостоятельное действующее лицо. Здесь имеются указания на разные тексты поэта: и на «списочек с его последнего стихотворения», и на «Историю Пугачева», которой он «недавно попотчевал» («новеллу писал, с орлом сравнил!»), на эпиграмму, которую он написал на Долгорукова, на «пушкинское стихотворение по поводу брюлловского распятия», озаглавленное «Мирская власть», на найденное у студента при обыске краткое стихотворение «В России нет закона» и «На свете счастья нет, но есть покой и воля ...», на «Евгения Онегина» и, наконец, многократно — на «Буря мглою...». Ю. М. Лотман писал, что для того, чтобы «быть способным выполнить функции знака, сигнал должен хотя бы один раз повториться»⁴. Последняя цитата из Пушкина, повторившись на протяжении булгаковской пьесы пять раз, становится знаковой, музыкально огласованной доминантой лирико-философского характера. Смысл ее формируется на границе двух текстов — пушкинского и булгаковского. Уже на первой же странице многозначительным смотрится ближайший контекст, в который она введена. Высказывания Биткова, слушающего пение Гончаровой, все об одном: об угаданных поэтом словах для передачи того, что происходит в природе: «Какая чудная песня. Сегодня я чинил тоже у Прачешного мосту, на мосту иду, господи! ...крутит! Вертит! И в глаза и в уши!», «Воет в трубе, истинный бог, как дитя... Прекрасное сочинение» (3, 464). В представлении Булгакова поэзия соположена стихиям мировой жизни, она растворена в духовных сферах. Энергия пушкинского слова проникает в сознание и заставляет безотчетно повторять

стихотворные строки и сыщика Биткова, и верного слугу Никиту, и все понимающую Александру Николаевну, и Жуковского, и не только их, но и шефа жандармов Дубельта, и даже самого Николая I. По воле автора они цитируют Пушкина, невольно давая вновь и вновь звучать его голосу. Таково свойство настоящей поэзии, как писал А. Блок, ибо «нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом... От знака, которым поэзия отмечает на лету, от имени, которое она дает, когда это нужно, никто не может уклониться так же, как от смерти»⁵. Пушкинский стих в пьесе Булгакова в абсолютном большинстве случаев включен в диалог: он удивляет, раздражает, не оставляет равнодушным, он соревнуется со стихом «лучшего поэта» Бенедиктова и смеется над знатю, и наносит оскорбление его величеству: «В России нет закона, / А столб, и на столбе — корона».

Вещий, пророческий смысл несет в себе слово поэта. Его стихи разгадывает слуга Никита, пытаясь уловить в них буквальный житейский смысл, и Булгаков опять-таки в пограничье пушкинского текста и его наивной интерпретации ведет серьезный разговор о трагической доле поэта. Никита, сидя в кресле у кабинетного камина в очках и с тетрадью в руках, читает и одновременно откликается стиху Пушкина своей думой: «“На свете счастья нет...” Да, нету у нас счастья... “Но есть покой и воля...” Вот уж чего нету так нету. По ночам не спать, какой уж тут покой! “Давно усталый раб замыслил я побег...” Куда побег? Что это он замыслил? “Давно усталый раб замыслил я побег...” Не разберу». Входящий Битков подхватывает декламацию стиха: «В обитель дальнюю трудов и чистых нег» (3, 497).

По сто сорок четвертой и пятнадцатой строкам нового «Онегина» гадают Жуковский и Александра Николаевна: «Познал я глас иных желаний...» Жуковский: «Мне? Верно...» Гончарова: «Познал я новую печаль...» Жуковский: «Верно, верно...» Гончарова: «Для первых нет мне упований...» Битков (шепотом): «А старой мне печали жаль». Жуковский: «А?» Гончарова: «А старой мне печали жаль». Пророческий смысл пушкинского стиха предоставляет Жуковскому возможность дать точнейшее, как может только

поэт же, определение поэтическому дару гения: «Ах, ах! ...Как черпает мысль внутри себя. И ведь как легко находит материальное слово, соответственное мысленному! Крылат, крылат! О, полуденная кровь...» (5, 500). Включение цитаты в текст всегда сопрягает отпечатавшийся в ней первичный смысл и новую подвижку его, проявляющую авторское намерение. Есть горькая ирония в том, что лирическое размышление Пушкина о безвременной гибели Ленского неожиданно звучит применительно к нему самому. Трижды повторяется строка: «Приятно дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага». Первоначально ее читает Жуковский, гадающий Александре Николаевне Гончаровой. Он цитирует с купюрами и комментариями. Нужный Булгакову смысл вырастает из явленного и скрытого. Жуковский: «“Приятно дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага...” Нет, что-то не то... “Приятно дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага. ...Еще приятнее в молчанье ему готовить честный гроб...” Нет не попали, Александра Николаевна» (3, 500). Прямые оговорки отводят смысл гадания от Гончаровой. Но в этом месте в булгаковский текст вводится важная для авторского замысла ремарка: в момент чтения «Пушкина остановилась в дверях» и, как будет подчеркнуто, ее замечает Жуковский: «А, простите, Наталья Николаевна! Шумим, шумим, стихи читаем...» Эти сценические подробности оказываются неслучайными: с их упоминанием из пробела между цитируемыми Жуковским строками встает знакомый по пушкинскому роману пропущенный текст, материализующий скрытую часть смысла происходящего:

Приятно зреть, как он, упрямо
Склонив бодливые рога,
Невольно в зеркало глядится
И узнавать себя стыдится;
Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: это я!

(5, 115)

Этот смысл в разных вариантах фигурирует в пьесе. Долгоруков, например, злорадно повторит: «Будет Пушкин рогат, как в короне. Сзади царские рога, а спереди

Дантесовы» (3, 484). Булгаков же мстительно ведет свою логику: в его пьесе жена Пушкина неоднократно скажет, что «никогда, не слушает стихов», и раздраженно воскликнет однажды: «Что еще от меня надобно? Я родила ему детей и всю жизнь слышу стихи, только стихи ... Ну и читайте стихи». Но это еще не последнее ее слово в пьесе. В действии четвертом, когда уже «зеркала завешены», автор заставит и Наталью Николаевну читать стихи, при этом пушкинская строка ей «не дается»: «Приятно дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага... Приятно... приятно... в молчаньи... забыла, все забыла...» (3, 503). И это остановленное «приятно» так нелепо здесь и вместе с тем так пронзительно непоправимо, что в какой-то момент и сама героиня вызывает сострадание, несмотря на всю кривозеркальность произносимых слов. И сказанное ей: «Пушкин, вели, чтобы меня пустили к тебе!» — звучит более многозначительно, чем просто бытовая подробность действия. Завершающие слова роли — оборванный пушкинский стих: «Приятно дерзкой эпиграммой ...все забыла...» Обесмысленная обрывом пушкинская строка так и оставляет жену Пушкина вне понимания трагической судьбы поэта, в которой ей принадлежит губительная роль, пророчески предугаданная в забытых словах: «Ему готовить честный гроб». В оставшемся же стихе, в исчезающей строке — живой Пушкин, дерзкий и задиристый. И в этом свете — не жена поэта всему виной, а «стихи». Проницательно заметит скорбящий Битков: «Человек как человек. Одна беда, эти стихи ... Да, стихи сочинял... И из-за тех стихов никому покоя, ни ему, ни начальству, ни мне, рабу божьему... но не было фортуны ему... как ни напишет, мимо попал, не туда, не те, не такие ...» (3, 510).

Свойственная произведению Булгакова подчеркнутая структурная упорядоченность сопряжена с несомненной определенностью авторских ценностных позиций. Подобно А. Блоку, Булгаков пишет о редчайшем свойстве поэзии — «испытывать гармонией сердца». Целые строфы наизусть и без запинки читает на память сыщик Битков, представленный следить за Пушкиным, безотчетно повторяет все то же «Буря мглою небо кроет...» шеф жандармов

Дубельт. И в них обоих, «подневольных», справляющих в жизни иудину службу, под влиянием пушкинских стихов оживает «человеческое» начало.

Блок в речи о Пушкине писал: «Слова поэта ... производят какой-то отбор в грудях человеческого шлака, может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название “человек”; части, годные для создания новых пород»⁶. Маленькому человеку Биткову Булгаков дает догадаться о роковой тайне пушкинской магии: «Помереть-то он помер, а вон видишь, ночью буря, столпотворение, а мы по пятьдесят верст, по пятьдесят верст! ... Вот тебе и помер! Я и то опасаюсь, зароем мы его, а будет ли толк? Опять, может, спокойствия не настанет?» (3, 510).

«Сын гармонии» остается в веках на земле в слитности с вихрями стихий и в звучащем слове, очищающем человека от скверны хаоса. В финале пьесы Битков, как замороженный, снова повторяет: «Ой, буря! Самые лучшие стихи написал: “Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя. То, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя...” Слышишь, верно, как дитя?» (3, 511). На этом звучании стиха и завершается пьеса: «Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело»⁷.

Таким образом, введенный в пьесу пушкинский текст позволяет Булгакову и воссоздать драму последних дней жизни поэта, показав, что Пушкина, действительно, «убило отсутствие воздуха», и вместе с тем снять трагическую безысходность земной судьбы поэта высшим гармонизирующим началом. С пушкинским стихом пришли в булгаковскую пьесу и драма, и лирика, земная конкретика и космическая вознесенность. Разработав оригинальную систему включения пушкинского текста в структуру пьесы, Булгаков сумел сформировать продуктивную ситуацию словесно-образной интерпретации собственной философии творчества.

Широко развернутая Булгаковым динамическая система включения в контекст собственных произведений пушкинских текстов не только устанавливала всеобъемлющий тип диалогических отношений, но и способствовала фор-

мированию той многослойности текста, которая сориентирована на сотворчество читателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 1. С. 480. Здесь и далее произведения М. Булгакова цитируются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

² *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского М., 1970. С. 219.

³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 349. В дальнейшем произведения А. С. Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы, выделяемых курсивом.

⁴ *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 116.

⁵ *Блок А.* О назначении поэта // *Блок А.* Собр. соч.: В. 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 162.

⁶ *Блок А.* Там же.

⁷ *Блок А.* Там же.

В. В. Корона

Институт экологии УрО РАН

Ахматовский Пушкин

У Анны Андреевны было до странности личное отношение к Пушкину...

Лидия Гинзбург

У Анны Андреевны теория, что все мы влюблены в Пушкина, от этого нам все про него интересно.

Н. Роскина

Анна Ахматова известна не только как поэт, но и как своеобразный пушкинист. «Примерно с середины 20-х годов, — пишет она, — я начала очень усердно и с большим интересом заниматься... изучением жизни и творчества Пушкина»¹ (21). Свое понимание проблемы она выразила в серии специальных исследований: «Золотой петушок», «“Адольф” Бенжамена Констана», «Каменный гость», «Александрина», «Пушкин и Невское взморье», «Пушкин в 1928 году», планируя в итоге выпустить книгу «Гибель Пушкина».

Тем удивительнее на этом фоне исключительная редкость прямых упоминаний имени Пушкина или каких-

либо связанных с ним реалий в ахматовской лирике. Только в первой книге стихов, написанной до начала «пушкинских штудий», говорится, как можно догадаться, о Пушкине-лицейсте и в последней, «седьмой книге», встречается одно произведение под заголовком «Пушкин» и цикл из двух стихов, озаглавленный «Городу Пушкина». Принимая во внимание «до странности личное отношение» Ахматовой к Пушкину, невозможно усомниться в постоянном присутствии его образа в ахматовском поэтическом мире. Почему же он так редко наблюдаем непосредственно?

Поэтический мир — это не зеркальное отражение окружающей действительности, а ее волшебное преображение. Подобное преображение претерпел и образ Пушкина. Он как бы распался на фрагменты, рассеялся, растворился, получил новые формы воплощения. Поэтому его специфические черты можно увидеть, если изменить угол зрения, если взглянуть на этот мир «изнутри».

Попытаемся выделить фрагменты образа Пушкина в ахматовской лирике. В нашу задачу не входит систематическое описание всех фрагментов. Ограничимся анализом отдельных форм воплощения этого образа.

«Взгляд изнутри» как метод выделения фрагментов образа Пушкина заключается в анализе внутритекстовых связей. Внутритекстовые связи — это отношения сходства между элементами одного и того же образа в различных вариантах его воплощения. Система внутритекстовых связей создает свой собственный внутритекстовый контекст (контекст поэтического мира), в котором открывается не А. С. Пушкин, а один из персонажей поэтического мира Анны Ахматовой — «ахматовский Пушкин». Этот персонаж и является объектом нашего исследования.

Ахматова, как известно, придавала большое значение композиции своих книг. Формируя собрания стихотворений, она располагала тексты по их внутренней взаимосвязи. Первую книгу стихов «Вечер» открывает произведение «Любовь», а сразу вслед за ним располагается цикл «В Царском Селе». В третьей части цикла появляется персонаж, в котором легко узнать юного Пушкина:

3

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

(1911)

Ахматовский Пушкин описан очень реалистически. Можно сказать, что перед нами портрет художника в юности. Мы видим темнокожего («смуглого») мальчика («отрока») в форменной одежде («треуголка»), за чтением книги фривольного содержания. Какие личностные смыслы передает этот образ? Отметим два, наиболее очевидных.

Во-первых, «Еле слышный шелест шагов» свидетельствует, что движение прошлой жизни не прекращается, а лишь заглушается толщей времени. Прошное продолжает жить в настоящем, предопределяя будущее. Во-вторых, в жизни поэта значимо все, а не только его творчество. Жизнь и творчество неразделимы. Невозможно восхищаться творениями поэта и не любить («лелеять») самого творца.

Но первый раз Пушкин появляется уже во второй части этого же цикла, хотя и в ином облике:

2

... А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

(1911)

Первое изображение не столь реалистично. Мы видим белый мраморный памятник, единственная черта «сходства» которого с Пушкиным — «запекшаяся рана». Однако в странстве поэтического мира он располагается в том же месте,

где прежде стоял «смуглый отрок» — на берегу озера. Здесь же находится лирическая героиня, «двойником» которой является этот памятник. Появление «двойника» выражает, вероятно, следующий личностный смысл: Пушкин — это воплощенная поэзия, а поэтическое творчество — способ перевоплощения в Пушкина. Судьба лирической героини предопределена ее пространственным положением. «Смуглый отрок» превратился в белый Памятник, поэтому и она, указывая эту же форму будущего воплощения, предстает в настоящем как «смуглая отроковица».

Вторая и третья части цикла представляют собой как бы маленькую пушкиниану, события в которой своеобразно пересекаются с событиями жизни и судьбы лирической героини. Первоначально Пушкин предстает как Памятник, рядом с которым подразумевается присутствие «смуглой отроковицы», а столетие спустя он уже — «смуглый отрок», рядом с которым, в обратной перспективе, незримо соседствует памятник его «двойнику».

На возможность подобной интерпретации указывает, во-первых, обратная хронология описываемых событий, а во-вторых — двойное «зеркальное» отражение образа лирической героини. Первоначально упоминается ее «мраморный двойник» (первое «зеркальное» отражение), а затем — его перевернутое изображение в воде: «Озерным водам отдал лик» (второе «зеркальное» отражение). Если Памятник — это «двойник» лирической героини, то и его «лик» — ее же собственное лицо. Все три персонажа второй части цикла — двойники, но первые два (лирическая героиня и Памятник) подобны только «внутренне», а Памятник и Лик — и «внешне».

Сходные отношения связывают действующих лиц в третьей части цикла. Описывая «смуглого отрока», погруженного в чтение, лирическая героиня выступает от группы «мы». Эту группу можно подразделить на две подгруппы — «я» и «вы», члены которых связаны общим отношением к Пушкину, то есть внутренне подобны между собой и представляют в этом смысле группу «двойников». Один из них (лирическая героиня) еще и «внешне» подобен Пушкину.

В этом контексте и первую часть цикла «В Царском Селе» можно рассматривать как составную часть этой же «пушкинианы»:

1

По аллее проводят лошадок,
Длинные волны расчесанных грив.
О пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

Странно вспомнить: душа тосковала,
Задышалась в предсмертном бреду.
А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду.

Грудь предчувствием боли не сжата,
Если хочешь, в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди».

(1911)

О Пушкине прямо не говорится ни слова. Речь идет только о «городе Пушкина»: «О пленительный город загадок», в любви к которому признается лирическая героиня: «Я печальна, тебя полюбив». Одновременно можно понять, что прежде она была «смертельно» влюблена в кого-то еще: «Задышалась в предсмертном бреду», а сейчас ее сознание прояснилось и тело уже не чувствует боли: «Грудь предчувствием боли не сжата».

В первой части цикла действуют три персонажа: лирическая героиня, ее Возлюбленный, который может, «если захочет», поглядеть ей в глаза, и ее «розовый друг» — игрушечная Птица (какаду). Подчеркнуто внутреннее сходство именно с этой Птицей: «А теперь я игрушечной стала, / Как мой розовый друг какаду». Редкая, экзотическая птица какаду — это не только ее «друг», но и первый «двойник». Превращаясь в «игрушечную» Птицу, лирическая героиня как бы окаменеет, то есть делает первый шаг на пути превращения в Памятник.

Итак, сквозными персонажами «маленькой пушкинианы» являются лирическая героиня (ЛГ) и ее «телесные» двойники, первый из которых — розовая птица, второй —

белый Памятник и третий — смуглый Отрок (Юноша). Помимо «телесных», имеется параллельная им группа «бестелесных» парных персонажей, также связанных с лирической героиней. В первой части это Возлюбленный, во второй — Лик, в третьей — подразумеваемый второй «мраморный» Памятник.

Схематически исходную систему образов можно представить в следующем виде:

«розовая» Птица (друг ЛГ) — Возлюбленный (?)

ЛГ — «белый» Памятник (Пушкин) — Лик (Пушкин или ЛГ)

«смуглый» Отрок (Пушкин) — «мраморный» Памятник (ЛГ)

Строение схемы позволяет сделать три вывода.

Первый: образ ахматовского Пушкина неотделим от образа ее лирической героини. В частности, невозможно сказать, в кого так безнадежно и безответно влюблена лирическая героиня, кто ее таинственный Возлюбленный. Либо она влюбляется сама в себя, любит, как Нарцисс, своим отражением в воде, а затем вспоминает свое детство, либо речь идет все-таки о Пушкине, на что намекает объединение всех трех произведений в один цикл «по месту действия».

Второй: пушкинские отображения рождаются парами, члены которых связаны с лирической героиней «любовными» или «дружескими» отношениями и напоминают один из исходных образов.

Например:

Любовникам всем моим
Я счастье приносила.
Один и сейчас живой,
В свою подругу влюбленный,
И бронзовым стал другой
На площади оснеженной.
(«Земная слава как дым...», 1914)

Упомянутых персонажей связывали с лирической героиней «любовные» отношения. Первый из них и сейчас влюблен, но в другую (тема безответной любви со стороны ЛГ), а второй превратился в «бронзовый» (смуглый!) Памятник.

Или:

Настигнут смертною стрелой,
Один из вас упал,
И черным вороном другой,
Меня целуя, стал.
(«И вот одна осталась я...», 1917)

Речь идет на этот раз о «друзьях»: «О вольные мои друзья...», один из которых погиб, а второй превратился в «черную» (смуглую!) Птицу.

Третий: фрагментация образа Пушкина сопровождается трансформацией составляющих его элементов (признаков) по трем основным направлениям — орнитоморфному (превращение в Птицу), петроморфному (превращение в Памятник) и антропоморфному (превращение в человека).

Поэтому Пушкин-лицеист за тем же занятием — чтением, еще раз является только в незаконченной поэме «Русский Трианон»:

Внимательные северные звезды
(Совсем не те, что будут через год),
Прищурившись, глядят в окно Лицея,
Где тень Его над томом Апулея...

Однако в поэтическом мире Ахматовой встречается множество птиц и статуарных изображений. На «птиц» разных «видов» похожи друзья и подруги лирической героини: «Только ты, соловей безголосый...», «...художник милый... свистал как чиж...», «А иволга, подруга / Моих безгрешных дней...». Но чаще других упоминаются лебеди. Ее первая любовь — «серый лебеденок», друзья-поэты — «лебединая стая», а Александр Блок именуется «лебедом чистым». Косвенно сближается с этой птицей и Александр Пушкин. Он из тех, «кто знает, что такое слава», а «слава» в поэтическом мире Ахматовой «плывет как лебедь»: «И слава лебедью плыла...»

На Птицу похожа и сама лирическая героиня. «Любимый» прикасается к ней, как к птице: «Так глядят кошек или птиц...», птицей она представляется умирающему «царевичу»:

Он застонал и невнятно крикнул;
«Ласточка, ласточка, как мне больно!»
Верно, я птицей ему показалась.
(У самого моря, 1914)

и в Птицу же (Лебедя!) превращается после смерти:

Лебедью тебя я стану звать,
Чтоб не страшно было жениху
В голубом кружащемся снегу
Мертвую невесту поджидать.
(Милому, 1915)

Примечательно, что «двойники» в виде отражений в воде имеются только у самой лирической героини: «Я тебя ода-рю... отраженьем моим на воде...», у Памятника и у Лебе-дя: «И лебедь, как прежде, плывет сквозь века, / Любуясь красой своего двойника». Это позволяет включить и Лебе-дя в число орнитоморфных отображений образа Пушкина в ахматовской лирике. Возможно, «черный» Ворон — транс-формированная ипостась «смуглого отрока», а «белый» Лебедь — беломраморного Памятника.

Статуарность образа лирического героя проявляется в подчеркнутой неподвижности его лица, в «неживой», «зас-тывшей» улыбке: «Под лампой зеленой, / С улыбкой не-живой, / Друг шепчет...», «Так зачем улыбкой странную / И застывшей улыбаемся...», «Озарила тень улыбки / Милые черты...». Столь же малозаметна улыбка на лице лирической героини: «У меня есть улыбка одна: / Так. Движенье чуть видное губ. / Для тебя ее берегу — / ведь она мне любовью дана». Так могут улыбаться статуи.

Дом, в котором живет лирическая героиня с мужем, по-сещает тайно ночной гость, «Под чьими тяжеленными ша-гами / Стонали темной лестницы ступени, / Как о пощаде жалостно моля». Не Командор ли это вернулся к донне Анне? Напомним, что имя лирической героини в поэтиче-ском мире Аматовой — Анна: «Мне дали при крещение имя Анна...» Во внетекстовом контексте этот эпизод можно интерпретировать как переключку с пушкинским Дон Жуаном, а во внутритекстовом — как напоминание об од-ной из форм воплощения Пушкина.

Постоянно «каменеет» и сама лирическая героиня. Это выражается либо в «странном онемении тела»: «Тупо болит голова, / Странно немеет тело», либо в прямом признании: «Но и сама я стала как гранит...». Как статую видит ее лирический герой: «Подошла. Я волненья не выдал. Равнодушно глядя в окно. / Села, словно фарфоровый идол, / В позе, выбранной ею давно». Статуарность внешнего облика «прототипа» лирической героини — Анны Ахматовой, отмечали многие ее современники.

Одно из «зеркальных» отражений Памятника — его Лик, который виден как бы сам по себе. Этот Лик сопровождает лирическую героиню на протяжении всей ее жизни:

И через все и каждый миг,
Через дела, через безделье
Сквозит, как тайное веселье,
Один непостижимый лик.
О боже! Для чего возник
Он в одинокой этой келье.

1910-е годы

Иногда он помещается на место Солнца, оставаясь в рифменной связи со словом «двойник»:

И солнца бледный тусклый лик —
Лишь круглое окно;
Я тайно знаю, чей двойник
Приник к нему давно.

(Сад, 1911)

А иногда повисает над эстрадой во время выступления и как бы участвует в обсуждении жизни и творчества лирической героини (или ее «прототипа?»):

Но в путаных словах вопрос зажжен,
Зачем не стала я звездой любовной,
И стыдной болью был преображен
Над нами лик жестокий и бескровный.
(«Косноязычно славивший меня...», 1913)

Отмечаемая «бледность» этого Лица и его «бескровность» свидетельствуют, что перед нами все то же отражение «белого», «мраморного» Памятника.

На «теле» этого Памятника имеется «запекшаяся рана». Запекшаяся кровь на белом фоне выглядит как черное пятно. Из внетекстового контекста нам известно, что Пушкин умер от огнестрельного ранения. И на теле лирической героини появляется черное пятно — цель для выстрела: «Углем наметил на левом боку / Место, куда стрелять...», а затем — «черная рана»:

Видишь, ветер, мой труп холодный,
И некому руки сложить.

Закрой эту черную рану
Покровом вечерней тьмы
И вели голубому туману
Надо мною читать псалмы.
(«Хорони, хорони меня, ветер!», 1909)

Она как бы повторяет судьбу поэта, описываемые события, как и в «маленькой пушкиниане», выстроены в обратной хронологической и текстуальной последовательности.

Антропоморфная трансформация образа Пушкина выражается в превращении его в ахматовскую Музу. У Музы «смуглые руки»:

А не дописанную мной страницу,
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука.
(«Уединение, 1914»)

и «смуглые ноги»:

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.
(«Муза ушла по дороге...», 1915)

Сходство со «смуглым отроком» очевидно. Смущает только то, что Муза — не «отрок», а «отроковица». Но подобные превращения «мужчин» в «женщин» и наоборот — не редкость в поэтическом мире Ахматовой.

Достаточно вспомнить того самого «любимого», который «гладил» лирическую героиню «как птицу», не ис-

пытывая к ней глубоких чувств. Судя по цвету его ресниц, он был рыжим:

Лишь смех в глазах его спокойных,
Под легким золотом ресниц.
(*Вечером, 1913*)

А спустя почти полвека он возвращается, как Онегин к Татьяне, страстно влюбленный, уже в облике юной рыжеволосой женщины:

Он строен был, и юн, и рыж.
Он женщиною был,
Шептал про Рим, манил в Париж,
Как плакальщица выл...
(*«Воем обеща́ням вопреки...», 1961*)

Подобную трансформацию претерпел и «смуглый отрок», видоизмененная форма которого — ахматовская Муза — является, в свою очередь, и «близким родственником» («сестрой») и «зеркальным отражением» лирической героини:

Муза-сестра заглянула в лицо.
Взгляд ее ясен и ярок.

<... >

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
«Взор твой не ясен, не ярок...»
(*Музе, 1911*)

Примеры можно множить и далее, но и анализ приведенных стихов вполне убеждает, что образ Пушкина — один из центральных в ахматовской лирике.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977. В дальнейшем произведения А. А. Ахматовой цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.



К 4 АННЕТ 89 Мату, аадеуле, ринсочае холода веее ва меее...



Lauren of the ...

**Пушкинский глагол
в зеркале русской поэзии
(трансформация одной пушкинской темы
в стихах Тютчева и Фета)**

«Визитной карточкой» поэзии Пушкина стало стихотворение К*** («Я помню чудное мгновенье...»). Но нет, наверное, другого пушкинского текста, который был бы столь «забит, замызган, зафарцован и ужат в эпиграф», если перифразировать слова современного поэта Т. Кибирова. В первую очередь, данное стихотворение, как и вообще вся любовная лирика поэта, страдает от многочисленных злоупотреблений так называемым биографическим методом. Нельзя не видеть, что навязчивое стремление исследователей во что бы то ни стало соотносить смысл лирического шедевра с биографией его автора как реального физического лица на самом деле не углубляет наше представление об эстетической природе произведения искусства, а иногда ей даже прямо противоречит.

В свое время академик А. И. Белецкий высказал мысль о том, что «данное стихотворение не обязательно включать в цикл любовной лирики Пушкина. Оно роднится по мысли с такой, например, его вещью, как стихотворение “Поэт” (1828)»¹. Думается, что в этом смелом и даже парадоксальном на первый взгляд заявлении ученого есть свой резон: трактовка пушкинского шедевра только в узкобиографическом аспекте отношений поэта с А. П. Керн и в контексте любовной темы серьезно препятствует пониманию его философско-эстетической концепции. Очень точно высказался об этом В. А. Грехнев: «“Биография” — лишь верхний слой пушкинского образа, слой, в котором пробиваются ростки нового смысла. Но этот слой не за порогом произведения, а внутри него. Вовлеченный в его образное пространство, он закрепляется не столько на конкретике пушкинского адресата, сколько на конкретике пушкинской судьбы»².

Действительно, обращает на себя внимание предельная обобщенность образа адресата, возведение его к некоему

идеалу женской красоты. Главная задача поэта — показать преобразующую силу вдохновения, вековечность самого поэтического идеала. Отсюда, кстати, и заимствованная у Жуковского формула «гений чистой красоты», восходящая к образу Рафаэлевой мадонны. Обобщенный (и даже обожествленный) лик красоты у Пушкина — это, конечно же, не реальный облик А. П. Керн, а символическое воплощение вечных ценностей («И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь»), которые выступают непременным условием полноты человеческого существования. Жизнь и искусство, по Пушкину, — *одно*, реализация целостной природы бытия человека и мира.

Таким образом, основной тематический план стихотворения далеко не покрывается любовной тематикой. Ближайшим контекстом для «Я помню чудное мгновенье...» выступает не только стихотворение «Поэт» с его идеей преображения человеческой души в акте художественного творчества, но и знаменитое «Возрождение» («Художник-варвар кистью сонной...») и непосредственно близкое по времени создания «Если жизнь тебя обманет...». Важнейшей составляющей философско-эстетической концепции пушкинского стихотворения становится идея *развития* духовного состава личности. «Вращается весь мир вокруг человека, — / Ужель один недвижим будет он?» — ответ на этот вопрос достаточно ясен: человек в художественном мире Пушкина не остается недвижим, он находится в постоянном коловращении и изменении.

Идея динамики внутренней жизни — не сугубо личная прерогатива Пушкина, она согласуется и с известным психологическим открытием в лирике Баратынского. Но что серьезно отличает Пушкина от его не менее гениального современника, так это полемическая направленность его стихов против фаталистического мировосприятия. Интересный контекстуальный ход — проецирование пушкинского стихотворения на фон известной элегии Е. А. Баратынского «Признание» («Притворной нежности не требуй от меня...») — помогает ощутить всю принципиальность этого отличия, выгодно оттенить существенные черты пушкинского понимания человека и мира.

«В день уныния смиришь: / День веселья, верь, настанет» и «Сердце в будущем живет» — эти признания из пушкинского стихотворения «Если жизнь тебя обманет...» дышат полным доверием к жизни, доходящей до высот религиозного пафоса верой в непоколебимое благо бытия. Внутренняя динамика человеческой жизни предусматривает у Пушкина *свободу* как краеугольный камень «самостояния» личности. Поэт не разделяет мысли о предопределении, о заданных условиях жесткого и однозначного выбора. Он никогда бы не смог, подобно лирическому герою Баратынского, вызвать на такое откровение: «Не властны мы в самих себе / И, в молодые наши леты, / Даем поспешные обеты, / Смешные, может быть, всевидящей судьбе».

Примечательно, что во всех указанных текстах Пушкина, в том числе и в «Я помню чудное мгновенье...», ни разу не упоминается слово *судьба*. Но о чем, собственно говоря, анализируемое стихотворение, как не о законах человеческой судьбы, ее основных этапах, и в конце концов, о смысле жизненного существования? В своем понимании судьбы Пушкин, как и Баратынский, исходит из идеи *провиденциализма*, но в отличие от последнего не склоняется к *имперсонализму*: судьба не враждебна человеку, она не направляет его на верную погибель; судьба вообще таит не загадку Сфинкса, а верховное руководство к «самостоянию» человека, его чудесному спасению и возрождению.

Пушкина с полным правом можно было бы назвать по-этом возрождения, воскресения нравственного бытия, «знатоком и оценщиком верным всего великого в человеке» (Н. В. Гоголь). Духовный смысл рассматриваемого стихотворения не случайно выводит нас к притче о блудном сыне — «безумном расточителе», как выразится Пушкин в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1829). Но уже в «Возрождении» («Художник-варвар кистью сонной...»), датированном 1819 годом (хотя вопрос о его датировке в современной пушкинистике однозначно не решен), в символической форме предстает тема духовного возрождения личности, тема возвращения к истокам, к «виденьям первоначальных чистых дней». В стихотворении 1825 года слово «первоначальный» не упоминается, но его смысл оста-

ется в духовно-философском подтексте, поддерживаясь семантикой таких слов, как «пробуждение» и «воскресение» (ср.: «Душе настало *пробужденье*»; «И сердце бьется в упоенье, / И для него *воскресли* вновь...»). Идея циклического развития духовной жизни, возвращения на круги своя — вот что так привлекает поэта в евангельской притче:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.

Еще один аспект пушкинской темы судьбы — это конкретно-жизненная проявленность ее сюжетных перипетий и психологических коллизий. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить пушкинское «Я помню чудное мгновение...» с его своеобразными «двойниками» в русской поэзии — стихотворением Тютчева «К. Б.» («Я встретил вас, — и все былое...») и романсом Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...».

Вполне очевидно, что тютчевское стихотворение, созданное ровно через 45 лет после пушкинского — в 1870 году, и фетовский романс 1877 года наследуют тематический диапазон и образную структуру текста-прецедента. Отдельные совпадения настолько поразительны (например, катренная форма 4-стопного ямба перекрестной рифмовки с чередованием женских и мужских рифм у Пушкина и Тютчева, а также ведущая роль в семантической композиции всех трех стихотворений рифмы *вновь — любовь*), что заставляют говорить о прямой оглядке Тютчева и Фета на пушкинский текст. Можно даже предположить, что тютчевское и фетовское стихотворения представляют *свободные вариации* на тему пушкинского оригинала. Тем более примечательны те изменения, которые поэты-последователи вносят в разработку темы своего предшественника.

Трансформация пушкинской темы происходит у Тютчева по следующим параметрам. Во-первых, подвергаются серьезной редукции сюжетные развороты темы: на место драматических перипетий (первая встреча, постепенное рассеяние мечты поэта, полное ее забвение и, наконец, новая встреча и пробуждение души) приходит статическая

ситуация (встреча после вековой разлуки и ее последствия для души поэта). Динамика отношений лирического субъекта и его адресата у Тютчева предельно *интериоризована*: показана не как наличный факт самой действительности, а как достояние внутреннего мира личности, к тому же представленное исключительно в форме воспоминания. Триада пушкинского сюжета (первая встреча с идеалом, отпадение от него, новое обращение к идеалу) у Тютчева выдерживается, но в ослабленном варианте. Поэт-романтик не допускает полной измены идеалу, поэтому звуки мечты не замирают в его душе («И вот — слышнее стали звуки, / *Не умолкавшие* во мне»).

Во-вторых, женский образ у Тютчева *мистифицируется*. Не отсюда ли более уважительная и абстрактная форма обращения *вы*? Парадокс заключается в том, что освобожденное от эмпирической конкретности пушкинское *ты* все-таки автономно и самоценно, тогда как тютчевское *вы* (за которым стоит реальное воспоминание о баронессе Крюденер, как считается, первой любви поэта) лишено в сюжете всякой самостоятельности: это лишь имманентное душе поэта напоминание о былом, неизгладимая физическим временем память сердца.

Для Тютчева *вы* — часть духовного мира лирического субъекта, не обладающая самостоятельной ценностью. Иначе — у Пушкина. В самой неизменности «гения чистой красоты» уже проявляется его особая эстетическая природа, не зависящая от эмпирического мира, в котором вынужден пребывать лирический герой. Вот почему встреча с идеалом становится для Пушкина прорывом за грань видимого мира. Встреча с ним всякий раз подготавливается духовно. Физическим законам земной эмпирики противостоит метафизическая реальность со своими законами. Как показал С. Н. Бройтман, пушкинские строчки «Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты» могут быть интерпретированы по крайней мере двояко: и по законам физического мира с его вероятностной, причинно-следственной логикой, и *провиденциально*, т. е. по законам сверхреальной действительности, сверхчувственного мира, данного в откровении³.

Вслед за И. П. Смирновым мы можем отметить семантизацию у Пушкина рифменной композиции (тематическую игру сквозных, проходящих через весь текст, мужской и женской рифм), а также символизацию морфемы *без / бес*, выполняющей важнейшую функцию в семантической композиции стихотворения, по сути, определившей весь его символический сюжет⁴. Так, существование лирического героя, отпавшего от идеала, идет под знаком «бесовщины» (на что указывает пятикратно повторенный предлог *без*) и духовной смерти: «*без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви*». Что касается образа идеала, то он, напротив, воплощает в себе «*небес-ные черты*», что служит прямым отрицанием *беса*. Примечательны пушкинские строчки: «И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты». Тема забвения, как это ни странно, идет в сопровождении поэтической формулы «небесные черты», смысл которой вряд ли состоит, как считает В. А. Грехнев, в «неосвязаемости» и полном исчезновении «какой бы то ни было памяти о действительности», тем более в «забвении, которое уже состоялось»⁵. Напротив, как это часто бывает у Пушкина, мотив забвения парадоксально сочетается с усилением мотива памяти: парадокс в том и заключается, что лирический субъект всегда помнит даже то, *что* он забыл. Связано это с субъектной организацией поэтического текста, с раздвоением лирического *я* поэта на героя — участника сюжета и на лирического субъекта — носителя элегической концепции памяти.

Явление звуковой семантизации, приобретающей символический статус, находим и в тютчевском тексте. Центральная тема воспоминания непосредственно связана у Тютчева с образом адресата *вы*, точнее — с его духовным адекватом, пребывающим в сердечной памяти поэта. Обращает на себя внимание строка «Тут не одно воспоминанье...». Ключевое для тютчевского стихотворения слово *воспоминание* уже содержит в своем фонетическом составе прямое указание на адресат *вы* и может быть прочитано как «воспоминание о вас», иначе — *вас поминанье*.

Трансформация пушкинской темы предусматривает у Тютчева и третье направление — оригинальную философию

времени. Категория прошлого предстает у него как нечто баснословное и мифологическое, как ушедшее безвозвратно «золотое время» (реальное содержание этого понятия проясняется в контексте более раннего стихотворения «Я помню время золотое...», посвященного первым встречам с А. М. Крюденер в 1822—1823 годах). Новая же встреча, случайно происшедшая в Карлсбаде на лечебных водах действительно после полувековой разлуки, начинает осмысляться поэтом почти мистически. Тютчев *спиритуализирует* саму тему встречи, по существу, превращая ее в картину спиритического сеанса. В этом плане особенно показательны мотив очарования и прием романтической подмены, столь широко используемые в тютчевском стихотворении.

Заметим, что при всем преклонении перед тайной бытия, мистическим содержанием жизни Пушкин никогда не впадает в мистификацию. Судьба тайно руководит поэтом, но никогда не ограничивает его реальной жизненной свободы. У Тютчева — иначе. Мотивом очарования задается некое состояние транса. Не случайно оно идет в соседстве с устойчивыми мотивами сна («Гляжу на вас, как бы во сне») и дуновения («Так, весь обвеян дуновеньем / Тех лет душевной полноты») и предполагает снятие всяких оппозиций: жизни и смерти («в *отжившем* сердце *ожило*»), весны и осени («Как поздней *осени* порою... / Когда повеет вдруг *весною*»), воспоминания и жизни («Тут не одно *воспоминанье*, / Тут *жизнь* заговорила вновь»). Состояние транса задается свыше, оно очаровывает и осеняет, как благодать. Требуя от человека одного — созерцательной покорности, оно начисто исключает его волевою активность. Механизмом проведения в жизнь мотива очарования является прием романтической подмены. Как образ адресата *вы* лишается своей суверенности и подменяется содержанием воспоминания, духовным миром субъекта, так и ситуация встречи из факта реально-жизненного сублимируется в идеальное состояние, подменяется картиной мистического сообщения душ.

Проследим теперь трансформацию пушкинской темы в стихотворении Фета. Так же, как и Тютчев, Фет ослабляет триадичность пушкинского сюжета. Центральная для тек-

ста-прецедента тема отпадения от идеала («Шли годы. Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты...»), занимающая целых два катрена, сжимается у Фета до одной строчки: «И много лет прошло, томительных и скучных». Основное внимание в сюжете уделяется сцене ночного пения («Ты пела *до зари*, в слезах изнемогая»; «И вот в *тиши ночной* твой голос слышу вновь») — короткому временно-му отрезку, «чудному мгновенью», воплотившему в концентрированном виде смысл человеческого существования (всю жизнь и всю любовь).

Однако в отличие от Тютчева (и значительно радикальнее, чем Пушкин) Фет последовательно проводит в композиционном плане параллелизм двух сюжетных ситуаций, что подчеркивается гармоническим членением стиховой композиции на две равные части 2+2 и рефреном «Тебя любить, обнять и плакать над тобой» в 8-й и 16-й строчках. Можно сказать, что Фет превращает пушкинскую триадичность в зеркально-симметричную композицию: этому способствует строфическая организация целого, образно-тематический параллелизм, уже отмеченный стиховой рефрен, а также единство рифмовки во 2-й и 4-й строфах («Что ты одна — любовь, что нет любви иной»; «А жизни нет конца, и цели нет иной»).

Фетовское стихотворение (так же, как и стихи Пушкина и Тютчева) имеет конкретный биографический повод: оно навеяно впечатлениями поэта от музыкальной игры на рояле и пения Т. А. Берс (в замужестве Кузминской). Но основная тема стихотворения опять-таки уводит к пушкинскому претексту — это тема любви и искусства, полноты и гармонии человеческого существования. Отмеченная В. А. Грехневым «неиссякающая мелодия», пробивающаяся на правах «музыкального лейтмотива»⁶ в подтексте пушкинского стихотворения, выходит у Фета на поверхность и прямо вербализуется в мотиве артистического пения. Примечательно также, что в отличие от Тютчева Фет особо акцентирует пушкинский мотив слез и вдохновения, сообщая ему истинно драматический пафос, доводя его разработку до болезненно-раздраженного («звучные вздохи») и экстатического («рыдающие звуки») накала чувств.

Можно сказать, что Тютчев и Фет, обращаясь к пушкинскому претексту, каждый по-своему сглаживают контрастность его эмоционального рисунка: мистически-идиллический настрой тютчевского стихотворения поддерживается атмосферой очарования, фетовский же романс заявляет патетическое решение пушкинской темы, осложняя его «новым, никогда не уловленным прежде чувством боли от красоты» (Л. Н. Толстой). И тот и другой «размывают» диалогическую структуру пушкинского текста, игнорируя принципиальный драматизм его субъектной организации, чуждаясь парадоксального (в духе пушкинского гения) совмещения контрастных стихий бытия. Но в чем Тютчев и Фет являются достойными последователями Пушкина, так это в выявлении динамики индивидуального существования, в прозрении спонтанных возможностей человеческой души. Сам акт обретения полноты идеала, запечатленный в их стихах, свидетельствует о справедливости слов В. С. Соловьева: «Не одна только трагедия служит к очищению (катарсису) души: быть может, еще более прямое и сильное действие в этом направлении производит чистая лирика на всех, кто к ней восприимчив»⁷.

Очерчивая круг стихотворений, так или иначе близких пушкинскому тексту (начиная от общего плана и кончая отдельными реминисценциями), нельзя не упомянуть об известном романсе А. К. Толстого «Средь шумного бала, случайно...» (1851), обращенном к будущей жене поэта — С. А. Миллер. Строка этого романса «В тревоге мирской суеты» несомненно навеяна пушкинской строчкой «В тревоге шумной суеты». Но ритмический строй 3-стопного амфибрахия и еще в большей степени семантическая структура стихотворения указывают на связь с лирической пьесой Лермонтова «Из-под таинственной холодной полумаски...». По своему идейно-эстетическому заданию стихотворение А. Толстого может быть признано *полемической версией* пушкинской темы. В нем не только игнорируется драматическая природа текста-прецедента, но дается полное опровержение его центральной сюжетной коллизии *памяти — забвения*. Поэтому следует исключить романс «Средь шумного бала, случайно...» из возможных претен-

дентов на звание зеркального «двойника» пушкинского текста.

Таким образом, рассмотренные нами стихи русских поэтов (именно Тютчева и Фета) отражают, как в зеркале, пушкинский текст, но отражение это не механическое, оно сопровождается трансформацией отдельных тем и мотивов, субъектно-образной и ритмико-композиционной структур пушкинского оригинала. Сравнительный анализ такого рода позволяет выявить нечто новое не только в текстах поэтов-последователей, но и в философско-эстетической концепции текста-прецедента. Известно пушкинское сравнение поэта с эхом: «Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!» Но все развитие русской поэзии после Пушкина есть убедительное опровержение приведенного высказывания: поэтическая традиция немыслима без творческого диалога поэтов — уловления пушкинского «глагола» и отзыва на него. Да будет так, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит»!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Белецкий А. И. Избр. тр. по теории литературы. М., 1964. С. 401.

² Грехнев В. А. Этюды о лирике А. С. Пушкина. Н. Новгород, 1991. С. 133.

³ См.: Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997. С. 113 — 117.

⁴ См.: Смирнов И. П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 44 — 46.

⁵ Грехнев В. А. Этюды о лирике А. С. Пушкина. С. 134.

⁶ Там же. С. 135.

⁷ Соловьев В. С. О лирической поэзии // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 404.

Е. Г. Соболева
Уральский университет

Игра модальными смыслами: А. С. Пушкин — М. Кузмин

Внутритекстовая организация модальных смыслов устроена очень сложно, и для ее описания мы нуждаемся в базовом понятии, некоторой точке отсчета, относительно которой можно определять все другие планы повествования.

Эту точку отсчета условно можно назвать «актуальной читательской реальностью». Это то событие, с которым сталкивается любой читатель, попадая в художественный мир новеллы.

В зависимости от того, как автор конструирует художественный мир новеллы, мы можем говорить о двух основных классах текстов (с различными переходами между ними). Художественный мир одних текстов представляет собой событие, протекающее перед глазами читателя. Автор выстраивает последовательность событий таким образом, что читатель следит за развитием сюжета, и интерес к чтению поддерживается за счет порождения вопросов о дальнейшем ходе действия. При этом эффект напряжения создается лишь за счет новизны, необычности самого материала, т. е. «неслыханного события». Читателю, если можно так сказать, отводится роль стороннего наблюдателя, автор не предлагает ему альтернативных путей развития сюжета. Примером такого рода текста может служить новелла М. Кузмина «Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле», в которой автор не дает никаких намеков на альтернативные пути развития взаимоотношений царя Александра и его слуг, тем самым нет модальности возможности как особой окраски тех или иных элементов сюжета.

Иное дело, когда автор сознательно, различными текстовыми и языковыми средствами, навязывает своему читателю предположение о возможном развитии или исходе действия. В такого рода новеллах читатель строит гипотезы о вероятностном развитии события, и игра автора с читателем заключается в выстраивании одной версии и затем резком, неожиданном ее разрушении. Литературоведы уже давно обнаружили этот излюбленный прием построения новелл и называли его «шпилькой», пуантом (point).

Классическим образцом новелл второго класса являются «Повести Белкина» А. С. Пушкина. Игра реальным/нереальным в произведениях Пушкина неоднократно являлась предметом анализа. Так, Н. К. Гей, анализируя повесть «Гробовщик», пишет об игре противоположностями, неожиданном, подчас чуть ли не бутафорском сочетании

утилитарного и экзистенциального, фантазмагорического. Граница между реальным и нереальным в произведении выявляется дважды и оба раза в скрытом виде: это переход от яви ко сну и в самом сне — между поездкой Адрияна на Разгуляй к умершей Трюхиной и встречей с мертвецами на пороге собственного дома. «Рассказ о происходящем наяву незаметно сменяется изображением происходящего в сонном видении. И значимым, концептуальным, содержательным оказывается даже не столько само наличие этих двух сфер — реального и фантастического, и даже не столько факт перехода из одной сферы в другую, сколько эффект *незаметности* такого перехода. И опять же потому, что для автора это очень существенно, тогда как для читающего впервые это произведение до самой концовки его не представляется возможным уследить перемещение из одной действительности в другую...»¹ По сути дела, исследователь раскрывает механизм организации модальных смыслов в этой новелле Пушкина: грамматический индикатив глаголов повествования направляет внимание читателя на восприятие разворачивающихся событий как реальных, заставляет поверить в «невероятный случай» (новоселье с мертвецами), но реплика Аксиньи: «Как ты заспался, батюшка...» — разрушает читательскую версию и рождает эффект обманутого ожидания.

Пушкинская техника структуризации модальных смыслов в тексте была органично усвоена и мастерски использована писателями серебряного века. В этом аспекте интересно сопоставить новеллы А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка» и «Набег на Барсуковку» М. А. Кузмина. Традиционно «Набег на Барсуковку» принято сближать с «Дубровским»². Действительно, многие мотивы «Дубровского» отражаются в новелле Кузмина: вражда отцов, разбойничество главного героя. Но если «Дубровский» — произведение трагической направленности, то «Набег на Барсуковку» — откровенно шаловливое, шутовское создание. И тональность, установка на театральность, игру позволяют также соотнести новеллу Кузмина с пушкинской «Барышней-крестьянкой» и проследить общие моменты в организации этих двух произведений.

На уровне композиции перед нами традиционная новеллистическая схема: мотивировка и подготовка ситуации, содержащей цель, — выход из ситуации (переодевания, плутовской поступок) — активный поступок и/или помощь третьих лиц — благополучное достижение цели (приобретение желаемого). Действительно, переключки явные: застарелая вражда двух семейств (Берестовых — Муромских, Барсуковых — Ильичевских), любовь между молодыми (Лизой и Алексеем, Машей и Григорием), невинный розыгрыш молодых для достижения своей цели (переодевания пушкинской героини и мнимое разбойничество кузминского героя), благополучный финал, разрешение новеллистической коллизии. Помимо сюжетных переключек, мы находим в обеих новеллах игру с модальными смыслами, носителями которых авторы делают читателя и героя.

В пушкинской повести перед читателем раскрыты все карты: автор лаконично рисует положение дел — историю неприязни двух семейств, дает краткую характеристику основных действующих лиц, описывает маскарадную затею главной героини. Иначе говоря, актуальная читательская реальность выполнена в реальной модальности, но в тексте новеллы она соседствует с иной модальностью, носителем которой является главный герой — Алексей Берестов. Поведение этого героя окрашено модусом незнания: для него Лиза — «странная крестьянка» Акулина. И если интерес читателя подогревается желанием узнать, каким образом произойдет узнавание и соединение героев, то сюжетная линия, связанная с героем, строится на его предположениях о дальнейшем варианте развития отношений с мнимой крестьянкой: после решительного разговора с отцом Алексей «ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской, о Лизавете Григорьевне, о торжественном обещании отца сделать его нищим и наконец об Акулине. В первый раз видел он ясно, что он в нее страстно влюблен; романическая мысль жениться на крестьянке и жить своим трудом пришла ему в голову, и чем более думал он о сем решительном поступке, тем более находил в нем благоразумия. С некоторого времени свидания в роще были прекращены по причине дождливой погоды. Он написал Акулине

письмо самым четким почерком и самым бешеным слогом, объявлял ей о грозящей им гибели, и тут же предлагал ей свою руку. Тотчас отнес он письмо на почту, в дупло, и лег спать весьма довольный собою». Читатель, осведомленный о реальном положении дел, с улыбкой следит, как для героя выстраивается один вариант развития событий и как этот вариант отвергается в финале новеллы.

Новелла М. Кузмина во многом повторяет модальную организацию «Барышни-крестьянки». Читателю также объясняется положение дел: вражда отцов является непреодолимой преградой на пути влюбленных, чтобы ее разрушить, герою предстоит прибегнуть к мистификации, о чем он и предупреждает возлюбленную: «Но не унывай, у меня знатный, хотя и дерзкий план созрел. Бог поможет, удастся, и ничто нас тогда разъединить не сможет, будь только ты храбра и доверься мне. <...> Никаким рассказам и слухам не верь, что бы про меня ни говорили. Вид подавай, что веришь, сердцем же не верь. Через Василья извещать буду, что делать, делай беспрекословно, слушая его, как Святое Писание. Ко всему будь готова и помни, что ничего худого не произойдет». Как мы видим, в отличие от персонажей пушкинской новеллы, герои Кузмина (в том числе и читатель) обладают достаточной полнотой знания о предстоящих событиях. Поэтому читатель и героиня, Маша, подготовлены к последовавшему после упомянутого разговора набегу разбойников на усадьбу Барсуковых.

Однако в дальнейшем повествовании модальные планы читателя и героини начинают резко расходиться: если для читателя эффект напряжения в новелле строится без модальности возможности (ведь он уже предупрежден автором о дальнейшем ходе событий), то состояние и поступки героини окрашены другой модальностью, вернее, модальностями уверенности, неуверенности, сомнения. Маша мечется между знанием и незнанием: «Будто бы появилась шайка разбойников и даже с пушкой, которые напали на именье Ильичевских, причем молодой барин не то убит, не то в плен взят: во всяком случае, пропал неведомо куда. Что бы стала делать запертая Машенька, если бы не помнила слов: никаким рассказам и слухам не верь. Вид подавай, что веришь,

сердцем же не верь. Но были ли это просто те слухи, которым нельзя было верить, или могло случиться то, чего не предвидела простодушная голова молодого Ильичевского? Так что героиня наша не только подавала вид, что огорчена и смущена, но и на самом деле смутилась и огорчилась в глубине своего мужественного, но нежного сердца».

Подобно молодому Берестову, Маша выстраивает свой вариант хода событий. Неполное знание истинного положения дел вынуждает ее строить свое поведение в соответствии с усвоенными литературными образцами, в частности, в соответствии с поведением Маши Троекуровой (но, конечно, в сниженном, комическом варианте): после похищения ее мнимыми разбойниками «к ней вернулось и сознание, что вот Гриша ее навсегда потерял, отец и брат, быть может, умерщвлены злодеями и сама она находится, конечно, между двух ужасных жребиев: быть убитой или опозоренной». Литературный канон (как это было бы в книжках) с его гипотетической возможностью замещает в сознании Маши реальное положение дел. «...ведь взаперти, там я считала вас убитым, — объясняет она Грише Ильичевскому, — и оплакала вас, теперь я считала, что жизнь моя и то, что дороже жизни, подвержены неминуемой опасности, что родные мои погибли, — все это, не бывшее на самом деле, для меня существовало в действительности, все это я пережила как правду и удивляюсь, как я жива осталась...» В этом месте явно прослеживается скрытая аллюзия с пушкинскими рассуждениями об уездных барышнях, которые «знание света и жизни почерпают из книжек». Автор, а заодно с ним и читатель с мягкой иронией наблюдают, как опровергается версия Маши Барсуковой.

Играет Лиза Муромская, превратившись из барышни в крестьянку, но она четко осознает, что играет. М. Кузмин, играя с культурными артефактами, в своем эксперименте идет дальше: он заставляет свою героиню игру принять за действительность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гей Н. К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989. С. 18.

² См.: Дмитриева Е. Е. Русская новелла начала XX в. // Русская новелла начала XX века. М., 1990. С. 5–14.

Т. Ю. Дикова
Уральский университет

Пушкинские реминисценции в рассказах Александра Грина

Среди десятков рассказов Александра Грина, созданных им в 1920-е годы, есть несколько лучших, «вершинных» произведений, тексты которых наиболее ярко демонстрируют авторскую концепцию мира и человека с его глубоким драматическим конфликтом между «явным» и «сущим», с его напряженной «разрывной» внутренней жизнью, со сверхсильной духовной энергетикой и трагическим ощущением глобального одиночества. Малая проза «позднего» Грина, привлекающая исследователей своей сложностью и глубиной, включается в контекст литературы и культуры XX столетия — русской и зарубежной и является «знаком», свидетельствующим о сложной эстетической связи, существующей между двумя культурными эпохами: веком девятнадцатым и веком двадцатым. Творчество Грина, воплощая в себе тенденции модернистской литературы, опирается на богатейшую культуру русского реализма, которая, существуя в его текстах в разнообразных сложных формах, работает на создание смысловых связей, сюжетных сцеплений, художественных образов и в конечном счете творит столь необходимую для художника идею произведения.

Необычайно емко и содержательно в рассказовой прозе писателя представлен Пушкин, «живущий» в ассоциативном фоне¹, который активно и живоносно работает на формирование идеи и многосложного, многоглубинного смысла лучших гриновских вещей; он играет роль сюжетных «скреп», обеспечивающих единство их сюжетного строя. Прежде всего это относится к рассказу «Крысолов», где ассоциативные связи, восходящие к пушкинским текстам, функционируют с наибольшей продуктивностью. Данные в его экспозиции временные ориентиры с нарочитым, даже навязчивым авторским уточнением («...весной 1920 года, именно в марте, именно 22 числа...»), а также пространственные контуры («Сенной рынок», «канал Мойки», «фа-

сады Невского», «набережная с буксирами, разведенные мосты») вписывают действие «Крысолова» в определенную социально-историческую эпоху (Россия, послереволюционный Петроград времен военного коммунизма). Конкретно-реалистический хронотоп, заявленный в экспозиции, «кодирует» читателя на соответствующее развертывание коллизии. Но уже в завязке, а затем в развитии действия возникающие аллюзии «подключенного» ассоциативного фона ломают эту кодировку, настраивая читателя на неважность, незначительность исторических «жертв точностей». «...Я ходил взад-вперед по мостовой возле разрушенного корпуса рынка... Холод и мокрый снег, валивший над головами толпы тучами белых искр, придавали зрелищу отвратительный вид. Усталость и зябкость светились на всех лицах» (4, 365) ². С первых же строк рассказа неявно, подспудно, но настойчиво и определенно оживает образ легендарного города, таинственный и призрачный облик которого нарисовал еще автор «Медного всадника», а за ним — Гоголь и Достоевский, Андрей Белый и сам Грин, создавший другой свой рассказ «Земля и вода» на основе двух наиболее известных художественному сознанию XIX столетия сюжетов о Петербурге. Вероятно, повествование «Медного всадника» волновало его не меньше, чем миф о неизбежной гибели города, стоящего на воде и должного уйти под воду, который, конечно, знал и Пушкин. И так же, как в пушкинской поэме, в рассказе «Земля и вода»

Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась.

В тексте Грина тоже два страдательных персонажа — он и она, сопротивляющихся разбушевавшейся водной стихии. Однако женщина отказывается от предложенной ей помощи мужчины, даже перед лицом смерти не желая принять ее от нелюбимого человека. Психологический сюжет усилен здесь сильной трагической нотой, благодаря сюжетным аллюзиям, восходящим к пушкинскому «Медному всаднику»

ку», которые достаточно легко прочитываются. Рассказ «Земля и вода» — ранний, Грин еще только учился «растворять» в своем тексте тексты чужие. В рассказах 1920-х годов его талант интерпретатора достигает совершенства. И дело здесь не только в том, что «Грин подходит к явлениям жизни ... как к узко понимаемому и преломляемому через чисто литературные категории “материалу”»³. Скорее, имеет место другое. Используемая писателем «старая эмоциональность», говоря словами Тынянова, «слегка подновленная... сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»⁴.

Возвращаясь к «Крысолову», отметим в этой связи важную деталь: при создании в нем облика Петрограда активно учитывался художественный опыт Пушкина. «Пустыньность спящих громад» города усиливается в рассказе ощущением мертвой пустоты, «строгость» и «стройность» — геометризмом пространственных форм, неяркость красок, тяготеющих к контрастности, — цветовой графичностью с выраженным преобладанием черно-белых тонов. Таким образом, в Петербурге таинственное, фантастическое предопределено. В дальнейшем по ходу повествования пушкинские реминисценции все активнее влияют на формирование идеи произведения.

Развитие действия переносит героя в герметичное пространство Центрального Банка, в топос которого, сужаясь, последовательно перемещается топос города. Здесь смысловой подтекст, достигая своего апогея, готовит читателя к восприятию дальнейших невероятных гриновских событий. Нарращение и усиление его основного смысла происходит благодаря насыщенному и необычайно усложненному ассоциативному полю.

Страницы IV главы — самой богатой на подтекстовые и свертхтекстовые связи — содержат смысловые переключки с разнопорядковыми явлениями как русской, так и мировой культуры. Аллюзии на произведения Гоголя и на известную картину В. В. Верещагина «Апофеоз войны» дополняются ассоциативными сравнениями разноуровневого коридора Банка, по которому блуждает герой рассказа, со знаменитым

Миносским лабиринтом, представляющим для сознания нового времени символ расцвета древней цивилизации и ее гибели. Такие авторские намеки и отсылки к культурным феноменам далекого и не столь далекого прошлого помогают ему вызвать у респондента ощущения разрушения и упадка, ирреальности и стихийности, запутанности и безысходности — всего того, чему в мире Грина противостоит человек. Причем ассоциации возникают по принципу множественной отраженности: одна мысль мгновенно находит себя в другой, усиливается в третьей, четвертой...

И вот здесь вступает в силу главный аккорд выстроенной писателем ассоциативной смысловой вертикали — реминисценции из поэм Пушкина. Эти едва намечившиеся чувства неожиданно резко усиливает скрытая (но тем не менее легко узнаваемая) цитата из «Бориса Годунова»: «Исчезла связь времен». У Грина — «я шагал... с чувством нарушения связи...». И именно эта неявная ссылка на классика заставляет испытать ощущение огромной трагедии, разорванности, разъединенности человеческих поколений, культуры, истории. При этом писатель краткими географическими указаниями (от Аляски до Ниагары) намечает небывалую масштабность этой трагедии. Это не только «своеобразный пейзаж, местность, даже страна» — это весь мир. Развивая и актуализируя эту чрезвычайно важную для него тему, заданную и сконцентрированную в хрестоматийной пушкинской фразе, писатель в «Крысолове» создает образ исчезнувших эпох, который с особой силой звучит в собственных рефлексиях героя, представших в виде грозных предчувствий, как мистика внезапно открывшегося будущего. Герою-повествователю «казалось ... что было всего отчетливее и мрачнее», что он бродит «в прошлых столетиях, обернувшихся нынешним днем» (4, 373). Прошрое, обернувшееся нынешними 20-ми годами XX века, и прошрое, представшее, привидевшееся будущим, содержащим какую-то неосознанную, но ощущаемую художником небывалую, глобальную катастрофу в жизни человечества, которое исчезло вдруг с лица земли в результате «стихийного, неодолимого сокрушения, повернувшегося так же легко, как плющится под ногой яичная скорлупа».

па» (4, 374). И сейчас, и потом — в предугадываемом грядущем, причина все та же: исчезновение, нарушение связи, контакта, смысла, на которых держится мир людей.

Наконец, пушкинский акцент вновь возникает в заключительных, ударных фразах IV главы: «Эти впечатления сеяли особый головной зуд, притягивая к мыслям о катастрофе теми же магнитами сердца, какие толкают смотреть в пропасть» (4, 374). Перед нами не что иное, как реминисценция, восходящая к «Пиру во время чумы» («Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслажденья — / бессмертья, может быть, залог? / И счастлив тот, кто средь волненья / Их обретать и ведать мог»). «Вспоминаемые» классические строки своей направленной экспрессией отвечают писательской цели создания атмосферы необыкновенного внутреннего напряжения и взлета высокого трагизма. В то же время пушкинская коллизия трагедии, в частности само ее ставшее символическим название, соотносится с кульминационными событиями рассказа, которые, благодаря этому, становятся предвиденными, predetermined — со странным и неожиданным насыщением героя изысканными яствами в то время, когда жизнь «билась» «за тепло, близких и пищу», и в еще большей степени — с таинственным банкетом, звуки которого он слышит. Загадочное пиршество — это намек, отзвук в «наоборотном» виде исчезнувшего человеческого сообщества, человеческой цивилизации, и одновременно этот «пир во время чумы» символизирует замещение человеческого на античеловеческое, которое лишь притворяется человеческим, «являясь, как человек ... как его полный, хотя и не настоящий образ» (4, 398). Это еще один смысловой мазок к характеристике времени как «сумасшедшего» времени царства чумы.

Характерно то, что подобная перекличка с Пушкиным возникает и в рассказе «Серый автомобиль»: «Нам всегда тянет смотреть дальше, чем мы опасаемся или можем» (4, 326), где она, не имея столь сильной эмоциональной нагрузки, как в «Крысолове», как бы направляет мысль читателя в нужное для автора русло, давая повод поразмыслить о тайнах человеческой психики.

Что же касается «Крысолова», то его смысловая глубина и смысловая перспектива создаются художником путем сотворения не только внутритекстовых, но и, что важно, сверхтекстовых связей, пронизывающих всю сюжетную ткань этого произведения, — они и обеспечивают переход фантастического мира, в котором блуждает гриновский герой, в символ. Его содержание, по мысли Бахтина, всегда соотносено «через опосредованные смысловые сцепления ... с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума»⁵. В самой природе символа лежит многозначная недоговоренность, усиленная Трином разнообразными ассоциативными семантическими сцеплениями, собственно, и создающими этот символ. На страницах рассказа сквозь реалистическую фактурность быта мистически проступает облик России — «над самой бездной... поднятой на дыбы». Но за этим, отправным в своей узнаваемости, образом видится что-то еще... Можно воспринимать страну, которую посещает герой «Крысолова», как страну души⁶, как «ужасающий образ зла... что навсегда останется под именем фашизм»⁷ или как что-то невыразимое, но предчувствующее «века волкодава», что, несомненно, тревожило писателя; а может быть, в этом символе воплотились слезы прошлых и грядущих столетий, предназначенных стать «тленом и тишиной», и многое из того, что дается чувствам, но не дается разуму, ибо любое рациональное истолкование всякий раз оборачивается своей неполнотой. Апокалиптическая картина конца жизни и мира — это его, гриновские, откровения, это видение, сон о XX веке. Сбывшихся снов никогда не бывает, но они всегда есть. Грин рассказывает о событиях и уникальных, и всеобщих, и бывших, и будущих. Время и пространство дwoятся; в этой двойственности — потенциал незавершенности. В ней — и житейская реальность, и сакральная тайна. Та вечная недоговоренность, невыразимость, которая заставляет говорить намеками, ассоциациями, «бросками» в подсознание, ибо «природа несказанного ... [такова], что о нем самом нельзя говорить, и чтобы его выразить, нужно говорить о другом»⁸.

Несмотря на достаточно благополучную концовку рассказа, где-то в недрах подсознания происходит консерва-

ция стойкого впечатления тревоги, опасности, угрозы — тех читательских чувств и ощущений, которые были заданы «программой» сложного ассоциативного фона, включенного в сюжетно-композиционную структуру произведения, где пушкинские реминисценции играли первую скрипку. Все это обуславливает гриновский концепт, обладающий огромной потенцией разворачивания в воображении читателя, который создается на основе богатейшего ассоциативного фона, своеобразной «базы данных» человеческой культуры и извлекает из подсознания образы и связанные с ними эмоциональные реакции, перетекающие в сознательную и сверхсознательную сферы (провидческие мотивы «Крысолова»). Интерпретации «пространства» пушкинских поэм с поднятой в них проблемой свободы и личной ответственности человека в «предельные» состояния жизни, легко пролонгируемые на ситуацию, в которой оказалось русское общество после революции, дают возможность Грину остро поставить извечный вопрос о добре и зле, необычайно актуализировав его, ибо контрапунктой его малой прозы становится мысль о преодолении сил зла личным участием и единением людей.

Грин, принимая идею Андрея Белого о восприятии нового через культуру прошлых эпох, трактует настоящее через феномены человеческой культуры, которые входят в его произведения в виде ассоциаций. Благодаря богатому и сложному ассоциативному фону, проза писателя имеет таинственные, мерцающие и почти беспредельные глубины, ибо разные социально-исторические эпохи извлекают из образов, заложенных в текстах, близкий им оттенок смысла и новые ассоциации в связи с постоянными изменениями самой действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под ассоциативным фоном мы понимаем «единство всех ассоциативных связей, заложенных в структуре произведения, куда входят открытые, прямые ассоциации гербов, рассказчика, повествователя, то есть связи, существующие между текстом и внетекстовой действительностью (скрытые и явные цитаты, реминисценции, историко-культурный фон)». См.: *Кубасов А. В. Романизация рассказов А. П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1986. С. 15.*

² *Грин А. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1980.* Здесь и далее ссылки на данное издание, первая цифра указывает том, вторая — страницу.

³ Роскин А. Судьба писателя-фабулиста // Художественная литература. 1935. № 4. С. 8.

⁴ Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1955. С. 121.

⁵ Бахтин М. М. К методологии литературоведения // Контекст-1974. М., 1975. С. 209.

⁶ См.: Оливье Софи. А. Грин и приключенческий жанр в англосаксонской литературе // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1990. Т. 49, № 1.

⁷ Амлинский В. В тени парусов: Перечитывая А. Грина // Новый мир. 1980. № 10. С. 247.

⁸ Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1968. Т. 2. С. 406.

Ю. В. Кондакова
Уральский университет

Пушкин и Булгаков
(к вопросу о пушкинском контексте
романа М. А. Булгакова
«Мастер и Маргарита»)

Долгожительство классических образцов русской художественной литературы всегда интересовало ученых. Если критика 70-х годов писала об «отзвуках или перепевах тем, мотивов, сюжетов и образов» как о «важных закономерностях литературного процесса», то критика 80-х — начала 90-х годов особо выделяет проблему полигенетизма. Работы Б. Гаспарова, М. Йовановича, Б. Егорова, В. Кривоноса, М. Чудаковой, В. Чеботаревой и др. рассматривают многочисленные, разнообразные источники булгаковского творчества, среди которых чрезвычайно интересна еще мало исследованная параллель Булгаков — Пушкин. Между этими такими разными художественными мирами существует ряд связей, причем, как отмечает Б. Гаспаров, одни из них чаще подтверждаются и являются «очевидными», другие имеют «изолированный», «секундарный» характер.

Борис Гаспаров отмечает связь булгаковского произведения «Мастер и Маргарита» с некоторыми пушкинскими творениями: а) с «Песнью о вещем Олеге» (мотив фантастического пророчества — гибель от коня (у Пушкина) и смерть через отрезание головы (у Булгакова); б) с опер-

ным «Евгением Онегиным» (погоня Ивана Бездомного за Воландом осуществляется под последний акт «Онегина», причем поэт после своеобразного «крещения» в Москве-реке появляется в ресторане, словно попадая «с корабля на бал»); в) с оперным «Борисом Годуновым» (в сцене ареста Никанора Ивановича имеет место секундарная реминисценция из этой оперы, которая подкрепляется выходом на поверхность этой темы в ранней редакции романа); г) с «Медным всадником» (не случайно статуя Пушкина названа Булгаковым «металлический человек»).

Пушкинские реминисценции ценностно значимы для булгаковского творчества в целом и особенно для его «закатного» романа. Необходимо отметить, что в романе Булгакова Пушкин является высшим цензором, мерилom поэтического творчества. Так, литератор Рюхин особенно остро чувствует свою поэтическую неполноценность рядом со статуей автора «Евгения Онегина»: «Да, стихи... Ему — тридцать два года! В самом деле, что же дальше? — И дальше он будет сочинять по несколько стихотворений в год. — До старости? Да, до старости. — Что же принесут ему эти стихотворения? Славу? Какой вздор! Не обманывай-то хоть сам себя. Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи». Интересно, что этот диалог с самим собой похож на спор «двух Иванов» («Ивана прежнего» и «Ивана нового») при внутреннем раздвоении Ивана Бездомного. Но в случае с Бездомным — Поныревым раздвоение — это знак очистительного страдания, в результате которого происходит возвращение «бойкого, скорого бодрячка без роду и племени к своему дому, к себе — человеку, склонному к тоске и задумчивости» (у В. Даля «понырый» — «потупленный, обращенный долу»). Что касается Рюхина, то он приходит только к иссушающей злобной зависти: «Вот пример настоящей удачливости ... какой бы он шаг ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: “Буря мглою ...”? Не понимаю! Повезло, повезло!» Важно отметить, что для Рюхина избрано имя Пушкина — Александр, и его воз-

раст приближен к возрасту Христа (33 года), но в плане творческого итога между поэтами лежит непреодолимая пропасть: богатейшее наследие и жалкие «несколько стихотворений в год», гениальные стихи и «взвейтесь да развейтесь ... к первому числу», прославленная фамилия лишь упрочившего с годами свою славу гения и фамилия бездарности, плывущей по течению (по Далю: снег «рюхается» — «проваливается, нет насту, он не держит»). Духовное прозрение и осознание собственного ничтожества не приводит к стремлению ввысь: «совершенно больной и даже постаревший поэт», стремясь уйти от самого себя, «пьет рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть».

В «Мастере и Маргарите» М. Булгакова имя Пушкина упоминается довольно часто, но никогда — всуе. Специфическое употребление его Никанором Ивановичем Босым («А за квартиру Пушкин платить будет?» или «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?») лишь указывает на то, что это имя стало во многом нарицательным. Комический эффект усиливается тем, что, ежедневно упоминая имя Пушкина, председатель не знает ни одного его произведения и хрестоматийный отрывок из «Скупого рыцаря», читаемый актером Куролесовым (по Далю «куролес» — повеса, присутствует пародийное отражение в фамилии актера первой читаемой им строки (2-я сцена трагедии): «Как молодой **повеса** ждет свиданья с какой-нибудь развратницей лукавой...»), был воспринят Никанором Ивановичем как откровение.

Несомненная значимость пушкинского творчества для Булгакова особенно отчетливо проявляется в его пьесе «Александр Пушкин». Не случайно, что произведения Булгакова «Александр Пушкин» («Последние дни») и «Мастер и Маргарита» писались одновременно. Пьеса о великом поэте и роман о гениальном писателе связаны одной общей темой — противоборства Творца и Власти. Пуля Дантеса, пересуды света отступают в «Александре Пушкине» на второй план. Хотя, несомненно, тема художничес-

кой зависти, имеющая место в «Александре Пушкине» (связанная с именами Владимира Бенедиктова и Нестора Кукольника) присутствует и в «Мастере и Маргарите». Автор романа о Пилате обескуражен злобным, откровенно завистническим характером статей, критикующих его произведение: «Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне все казалось, — и я не мог от этого отделаться, что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим». Но характерно, что и герой «Александра Пушкина», и булгаковский Мастер погибли от враждебной им Власти. Выстрел Дантеса, прервавший жизнь Пушкина, не столь значим, как ополчившаяся на него целая Система Власти. Не случайно один из героев «Александра Пушкина» утверждает, что «гибель великого гражданина свершилась потому, что в стране неограниченная власть вручена недостойным лицам, кои обращаются с народом, как с невольниками». Физическая смерть Мастера в психиатрической лечебнице (или дублирующая ее кончина от отравленного вина Азazelло) — лишь механическое отделение души от тела. Мастер погиб вместе со своим обесчещенным критикой романом. «И я вышел в жизнь, держа его (роман. — Ю. К.) в руках, и тогда *жизнь моя кончилась* (здесь и далее мой курсив. — Ю. К.)», — с болью вспоминал Мастер. «Я впервые попал в мир литературы (т. е. в мир литераторов, чиновников от литературы, власть предержащих. — Ю. К.), но теперь, когда *все уже кончилось и гибель моя налицо*, вспоминаю о нем с ужасом!» Духовная катастрофа, постигшая Мастера, приводит к тому, что в «безрадостные дни» от него постепенно начинает отдаляться любимая женщина, а в душу вкрадывается «непредвиденный, неожиданный и внешне-то черт его знает на что похожий» лжедруг Аилотий Могарыч. Болезнь Мастера, сожжение им своего романа возвращает Маргариту к возлюбленному. «*Я погибаю вместе с тобой*» — это решение Маргариты определяет ее судьбу. И вновь обретя любимого, Маргарита не может вернуть прежнего Мастера: «*Они опустошили тебе душу!* <...> Смотри, ка-

кие у тебя глаза! В них пустыня... А плечи, плечи с бременем ... *Искалечили, искалечили...*» Как и герой «Александра Пушкина», Мастер становится жертвой тупой и безжалостной машины Власти, убивающей все враждебное себе. Характерно, что Пушкина как действующего лица в пьесе Булгакова нет, но всю пьесу пронизывают пушкинские реминисценции. Главным героем пьесы становится Пушкинский Текст, который эхом отзывается в «Мастере и Маргарите». Строкой «Буря мглою» начинается и заканчивается пьеса «Александр Пушкин», эта строка появляется в горьком рюхинском самообличении. Через всю булгаковскую пьесу лейтмотивно проходят строки: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Именно об этих строках рассуждает Никита: «На свете счастья нет... (Да, нету у нас счастья). Но есть покой и воля. (Вот уж чего нету так нету. По ночам не спать. Какой уж тут покой!) Давно, усталый раб, замыслил я побег... Куда побег? Что это он замыслил? Не разберу». О финальных строках этого стихотворения вспоминает Битков: «Его — в *обитель дальнюю*, мою душу — на покаяние». Характерно, что Мастер во второй редакции романа именуется «поэтом» (в более позднем варианте наблюдается противопоставление Мастер-Творец — поэт-литератор), что если не является указанием Булгакова на еще один возможный прототип образа Художника, то по крайней мере позволяет нам уберечь главного героя «Мастера и Маргариты» от обвинений в малодушии и отречении от творчества. Защитой Мастеру выступает светлое имя Пушкина, строки стихотворения которого («Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...») «подсказали» М. Булгакову название той главы «Мастера и Маргариты» (тридцатая глава «Пора! Пора!»), в которой автор романа о Пилате получает заслуженный им покой. Эта пушкинская реминисценция не раз упоминалась у булгаковедов (Соколов, Йованович), но мы подчеркиваем ее особую значимость в трактовке награды, которую получает Мастер. Его покой — это не забвение небытия, но освобождение, подобное тому, каковое он сам дарует герою своего романа, пятому прокуратору Иудеи, всаднику Понтию Пилату.

Исследователь пушкинского творчества Р. Назиров выделяет пять фабул, которые пронизывают творчество Пушкина: 1) «онегинская» фабула, 2) «любовь среди народной войны», 3) «ограбление бедняка», 4) фабула «о колдуне-предателе», 5) «трагедия узурпатора». Отмечено, что во вторую фабулу имплицитно входит фабула «о разлученных влюбленных». Характерно, что М. Йованович в своей статье «Об источниках “Мастера и Маргариты”» обращает наше внимание на финалы «Мастера и Маргариты» и «Капитанской дочки». Маша Миронова, едущая спасать Гринёва, говорит, что от этого путешествия зависит вся ее дальнейшая судьба, и она едет искать помощи и покровительства у сильных людей. Эта фраза является своего рода «ключом к действиям» Маргариты, которая тоже для спасения любимого отправляется к «всесильному незнакомцу» — Воланду. Характеризуя последнюю пушкинскую фабулу, Назиров отмечает, что она может выстраиваться по следующим схемам: 1) убийство в предыстории произведения — муки совести («Борис Годунов»); 2) оправдание убийства — убийство «за кадром» («Моцарт и Сальери»), 3) оправдание убийства — убийство — катастрофа («Пиковая дама»). Третья схема напоминает нам иершелаимские сцены «Мастера и Маргариты». Пилат сначала пытается оправдать предстоящее убийство Иешуа, затем посылает его на смерть (сцена казни), а потом прокуратора изводят муки нечистой совести.

Пушкин (наряду с Гоголем) является не просто художественным «донором» последнего булгаковского романа. Художественные миры Гоголя и Булгакова имеют множество точек пересечения на стилевом уровне и разнятся на уровне философском. У каждого художника своя бездна. Однако несомненно, что «чужое» гоголевское слово в булгаковском творчестве «является способом организации читательского восприятия» произведений Булгакова. Параллель Гоголь — Булгаков — предмет отдельного разговора, но если обозначить оси координат «Мастера и Маргариты», то «внутри-романная», стилевая ось будет, несомненно, гоголевская, а «над-романная», проблемная — пушкинская.

Необычайно разнообразны формы и необъятны границы творческого прочтения книги. И все же возможно разглядеть в наследии М. Булгакова неподдельный глубокий интерес к личности А. С. Пушкина и следы пристального, тщательного изучения его творчества.

О. В. Дозморов
Уральский университет

**Молчание гения:
162 года постпушкинскому этапу
в русской поэзии**

1. Русская поэзия комплексует перед Пушкиным. Пушкин «загородил» от нас XVIII век и бросил тень на всю последующую поэзию не только потому, что создал вершинные образцы. Создав язык, на котором мы до сих пор говорим и мыслим, Пушкин сделал нас в каком-то смысле собой. Пушкина «читали», «писали» и «говорили» все. Мы переписываем Пушкина так же, как мы всю жизнь переписываем словарь. Пушкин стал синонимом русского языка, а следовательно — метафорой бытия, всего. Пушкин = всему. Поэтому фраза «Я люблю Пушкина» непризносима и режет чувствительное ухо.

2. Взявшийся же писать стихи на русском становится как бы Пушкиным в квадрате. Вся русская поэзия после Пушкина автоматически осознается как постпушкинская. Проблема осложняется тем, что Пушкин несравним, хотя бы потому, что он и есть все. Пушкин = Пушкину так же, как все = всему. Послепушкинская поэзия уже как бы «прочитана» им, если не «написана». Так, отношения поздних поэтов с Пушкиным можно описать как отношения автора и героя, если таковые могут осознаваться последним. Пушкин = 0, точке отсчета. Отсюда размытость, неуловимость образа Пушкина.

3. Верна и обратная зависимость: «переписываемый» всей русской поэзией в течение без малого двух веков, Пушкин осознается как нами же и написанный. Пушкин

попадает в собственность всех читающих, говорящих и пишущих на русском. Каждый может осознать себя не просто «тоже Пушкиным», но и «самим Пушкиным». Таким образом, «реальный» Пушкин вытесняется в область персонажей культуры и отделяется в сознании носителей языка от собственных произведений. Этот феномен многократно описан. Как Хлестаков, с Пушкиным все на дружеской ноге.

4. Сдвиг образа Пушкина в сознании — своеобразная форма вытеснения. «Реальный» Пушкин заменяется «виртуальным», сниженным образом «брата Пушкина». Действует механизм компенсации, иначе поэзия и вообще словесность становятся невозможными. Можно ли писать стихи после Пушкина? — вот вопрос. А кто такой Пушкин? — один из возможных ответов, снимающих проблему.

Е. В. Моисеева

Уральский педагогический университет

Пушкинские **реминисценции**
в творчестве
С. Кржижановского

Исследователи творчества С. Д. Кржижановского уже отметили часто возникающий при чтении его произведений эстетический эффект «недосказанности», «недоговоренности», «потаенности», в котором автором-творцом как бы заключено адресованное читателю приглашение к сомыслию, а значит — к со-творчеству. Секреты собственной писательской «тайнописи» С. Кржижановский отчасти приоткрывает в своих литературоведческих трудах, анализируя поэтику других писателей, например, в статьях «Искусство эпиграфа (Пушкин)», «Страны, которых нет», «Фрагменты о Шекспире». Писатель сам подсказывает механизм восприятия своих произведений: читать так, «чтобы сквозь текст проступил подтекст, чтобы символы, образы, ассоциации раскрыли потаенные свои смыслы и внутренние связи»¹.

Мемуаристы и критики уже назвали эту «потаенность» характерной чертой творческой манеры художника, всегда отличавшегося «некоторым уклоном в парадокс». Так, например, об этом дает представление А. Бовшек, описывая присущую С. Кржижановскому манеру чтения лекций: «Он всегда мыслил образами и силлогизмы строил из образов. Дав ряд впечатляющих построений, он обрывал цепь их, предоставляя слушателям самим делать вывод. Тут надо было торопиться следовать за ним, не упустить подсказываемый вывод»².

Такая манера, по сути, включала игровой механизм формирования смысла и предполагала такого же рода читательское восприятие. Важной составляющей этого процесса была «культурная многоголосица» мира. Действительно, из-под пера С. Д. Кржижановского, этого необыкновенно эрудированного и «замечательно умного писателя» (В. Перельмутер), всегда выходили произведения, подчеркнуто рассчитанные не на «читателя без вопросов», а наоборот, на читателя-«вундеркинда», способного сориентироваться, не утонуть в широчайшем потоке культурных ассоциаций, до предела насыщающих практически каждый текст.

Это, в свою очередь, дало основание таким литературоведам, как М. Липовецкий и В. Перельмутер, называть интертекстуальность специфической чертой поэтики писателя, в которой преломились существенные свойства разрабатываемой им философии творчества, и причислять С. Кржижановского к предтечам литературы постмодернизма. В. Перельмутер, в частности, пишет: «Произведения Кржижановского, пользуясь высказыванием Дж. Барта о Х. Л. Борхесе, можно назвать “постскриптумом ко всему корпусу литературы”: обнаружить и хотя бы только перечислить все реминисценции, заимствования, “вариации на темы”, скрытые цитаты из философских и литературных сочинений под силу лишь разве что целому коллективу исследователей, да и то при медленной, скрупулезной работе»³.

Существенной чертой мировосприятия и мирооформления художника представляется способность видеть мир в значительной степени через призму культурных ассоциа-

ций. Отсюда устремленность, сориентированность его на «чужое», уже оформленное литературной традицией слово.

Действительно, художественный мир С. Кржижановского вводит нас в атмосферу изощренной интеллектуальной игры со всеми смыслами и ценностями человеческой культуры, игры, которую ведет холодный, рациональный, ироничный авторский ум, воспринимающий реальность воображаемого, выдуманную, фантастическую реальность как единственно подлинную.

Одной из таких многочисленных культурных реальностей, представляющих для автора значительную ценность, является поэтический космос А. С. Пушкина.

К творчеству А. С. Пушкина С. Кржижановский обращался многократно, стараясь эстетически освоить наследие поэта, насыщая пушкинскими темами, аллюзиями, реминисценциями собственный художественный мир. Однако особо пристальное внимание писатель уделяет Пушкину с середины 30-х годов, и это не случайно. Именно тогда в обществе шла официально спланированная и жестко регламентированная подготовка к юбилейным пушкинским торжествам, которую С. Кржижановский воспринял как попытку сделать наконец Пушкина «государственным поэтом».

С. Кржижановский по-своему отмечает пушкинский юбилей: в 1936 году он принимается за инсценировку «Евгения Онегина», пишет статьи «Искусство эпиграфа (Пушкин)» и «По строфам “Онегина”». В связи с проблемой интертекстуальности особо подчеркнем тот факт, что героем задуманного в том же году романа должен был стать, по замыслу писателя, загадочный «тот третий» (из наброска «Египетские ночи»), «кто имени векам не передал», — персонаж, лишь вскользь упомянутый А. С. Пушкиным.

К творчеству поэта С. Кржижановский обращался в последующие годы в статьях «История одной рукописи (“Борис Годунов”）」 (1937), «М. Лермонтов читает “Онегина”» (1939).

В «Записных тетрадах» сохранился черновой вариант стихотворения — своеобразной «вариации на тему» пушкинской «Телеги жизни»:

И дремля едем до ночлега,
А время гонит лошадей.
Стучит [кружит] колесами телега,
И свист [хлест] кнута: скорей-скорей.

Упало солнце. День сгорает.
Вот и ночлег. Подземный сон.
Никто меня здесь не встречает...
Телега стала...

Словно бы по контрасту с этими горькими, трагическими строками, наполненными предчувствием смерти, написана С. Кржижановским, почти в то же самое время, озорная шутка, представляющая собой «перепев» известной классической строчки:

«Корова повернула к доярке голову, как если бы хотела спросить: “Что в вымени тебе моем?”»

Как видим, С. Кржижановский, писатель-парадоксалист, пожалуй, как никто другой, был наделен способностью воспринимать «чужие» поэтические миры как «свои». Он обладал редким умением распрямлять чужую тему во весь рост, придавать ей «органное» звучание, одновременно во всех смысловых регистрах — от комического до трагического. И пушкинские темы в данном случае — не исключение.

Разумеется, в пределах статьи невозможно выявить все многообразные аспекты творческого диалога С. Кржижановского с А. С. Пушкиным. Не ставя перед собой заведомо невыполнимых задач, рассмотрим некоторые моменты функционирования интертекстуальных связей на примере одного лишь рассказа С. Кржижановского «Рисунок пером» (1934), где впервые пушкинские темы, мотивы и образы попадают в «расщеп пера» писателя.

В этом небольшом рассказе собственно цитатный материал, по сути, отсутствует (за исключением одной прямой цитаты), зато есть заглавия нескольких пушкинских произведений: «Медный всадник», «Странник», «Гробовщик». Кроме того, в создаваемой в произведении «сновидческой реальности» упоминаются «какие-то новые, не читанные никогда никем стихи поэта». Учитывая эстетическую ус-

тановку писателя, который всегда уделял особое внимание заглавию, считая его важнейшим формо- и смыслообразующим компонентом произведения (проблеме заглавий С. Кржижановский даже посвятил специальную статью «Поэтика заглавий»), можно предположить, что текст рассказа особым образом запрограммирован на узнавание и мысленное развертывание в читательском сознании семантики упомянутых пушкинских сочинений.

«Пушкинскую» ауру воссоздают не только присутствующие скрыто, как бы в свернутом виде, произведения поэта, но и зримо предстающие мысленному взору рисунки Пушкина, «блуждания пера», которые автор описывает очень подробно, с любовью, как бы желая привлечь к ним особое внимание читателей: «Вот покосившиеся крест и несколько стеблей, изогнутых вокруг заглавия “Странник”; вот странная процессия, точно сделанная из чернильных клякс пером, в расщепе которого застряла крохотная ниточка: рисунок к “Гробовщику” — с длинным гробом, поднятым кверху на упругих рессорах катафалка, с длинным бичом возницы и коротенькими фигурами провожающих катафалк; а вот и веселый росчерк, оторвавшийся от подписи поэта и вдруг крутыми спиралями распахивающий чернильные крылья, превращающие росчерк в птицу».

Уже сам произведенный писателем целенаправленный отбор пушкинских текстов дает, на наш взгляд, важный ключ к пониманию существенных доминант поэтического мира С. Кржижановского. С учетом этой авторской субъективности следует заметить, что все названные тексты внутренне очень созвучны писателю, которого всегда волновали проблемы онтологического характера: границы живой и неживой материи, бытие и небытие, жизнь и смерть. Действительно, и «Медный всадник», и «Странник», и «Гробовщик» по ряду мотивов перекликаются с пессимистическим мировидением С. Кржижановского и с общим, довольно мрачным, колоритом его прозы. Таковы, к примеру, мотивы катастрофы, гибели, разрушения, смерти, причем последний, безусловно, является сквозным для всего творчества писателя, которому была присуща некая особая «замороженность» магией смерти.

Упоминание в одном ряду произведений, связанных между собой трагическим мотивом смерти, казалось бы, имеет целью настроить читателя на определенный лад. Однако при более внимательном прочтении можно обнаружить, что в тексте С. Кржижановского работает своеобразный механизм «остранения», имеющий целью постоянное разрушение стереотипов читательского восприятия.

Так, к примеру, не названное, а лишь мимоходом упомянутое в рассказе стихотворение А. С. Пушкина о водах Флегетона вызывает целый поток культурных ассоциаций, связанных с «географией» загробного мира. Вероятно, здесь автор намекает на стихотворение 1824 года «Прозерпина», начинающееся словами «Плещут волны Флегетона...», хотя, возможно, имеется в виду и один из «Набросков к замыслу о "Фаусте"» (1825 г.), где «горящий Флегетон» фигурирует в одном ряду с Коцитом и Ахероном — реками, протекающими, согласно мифам, в царстве смерти, куда попадают Фауст и Мефистофель (возможно, ссылка на Гете — еще одна «запрограммированная» Кржижановским ассоциация).

Введенное в текст рассказа упоминание о водах Флегетона на деле скрывает авторскую иронию, обнаружить которую не так-то просто. Объектом авторской иронии становятся невежественные пушкинсты, которые исследуют проблему, «в бане или у колодца возникли пушкинские стихи по поводу вод Флегетона». Становящийся явным образованному читателю комический эффект «поддерживается» и смыслом пушкинских произведений. Хотя действие «Прозерпины» и «Набросков к замыслу о "Фаусте"» действительно происходит в загробном мире, общая тональность этих пушкинских произведений отнюдь не минорная, а наоборот, веселая и даже несколько фривольная. Отметим в этой связи, что «Прозерпина» — перевод одной из песен Парни.

Подобная лукавая маскировка истинного смысла пушкинских произведений (и даже текста самого Кржижановского), вероятно, выполняет своеобразную «коммуникативную» функцию, развивая в забавном чтении эвристическое мышление, любознательность читателей.

Многообразное использование С. Кржижановским пушкинских реминисценций, их включение в веселую, увлекательную интеллектуальную игру, ведущуюся автором, содержит в себе еще один, подчеркнuto игровой, мистификационный, провокационный момент, напрямую выводящий нас к авторскому восприятию мира культуры как мира принципиально «неодномерного», парадоксальным образом в одно и то же время содержащего в себе все многообразие, всю пестроту трактовок бытия (бытия и человеческого, и творческого).

Рассмотрим еще один важный аспект функционирования в данном рассказе пушкинских реминисценций, а именно момент, связанный с оценкой писателем современной ему поэзии и литературной критики.

Непосредственным поводом к написанию рассказа «Рисунок пером» послужила развернувшаяся среди пушкинистов дискуссия о дате написания стихотворения «Пора, мой друг, пора!». Сатирический рассказ С. Кржижановского явился своеобразным полемическим откликом на эти споры.

В центре произведения — разговор о судьбах литературы и литературоведения, о сути творчества, представляющий собой интерпретацию пушкинской темы «поэта и поэзии». Голос пушкинской эпохи становится вторым в этом диалоге, фоном для которого служит современная литературная жизнь. Не случайно в качестве персонажей рассказа С. Кржижановский выбирает людей, имеющих прямое отношение к литературе. Это директор Пушкинского кабинета Долев, маститый профессор-пушкинист Гроцяновский и поэт Самосейский, причем последний введен специфической авторской оговоркой: «...плюс, как его, ах да, поэт Самосейский».

Играя на стереотипах восприятия, художник ведет читателя по привычной тропе, заполняя пространство произведения вполне узнаваемыми, хрестоматийными «знаками» пушкинской эпохи. Так, центром игровой интриги становится таинственный рисунок поэта, напоминающий известный памятник Петру работы Фальконе — Медный всадник. Однако читательские ожидания чего-то привычного и

знакомых оказываются обманутыми: знаменитый Медный всадник оказывается почему-то... без всадника, причем эту важную деталь Кржижановский подчеркивает многократно: на рисунке все было, как у Фальконета: «...две задние ноги и хвост, как и у Фальконета, упирались в каменный ступ скалы; как и у Фальконета, под конем извивалась попрунная змея; как и в “Медном всаднике”... но Всадника не было»; «...поэт как бы подчеркнул это *отсутствие*, пририсовав к спине коня... чернилами более темного оттенка некоторое подобие седла»; «...седло, пририсованное к спине коня, по-прежнему было без всадника».

Таким образом, место великих оказывается в художественном мире рассказа пока что незанятым, свободным. Кто же его займет?

«Где же всадник?» — спрашивает автор.

Чтобы дать свой вариант ответа на этот вопрос, С. Кржижановский, в своей излюбленной манере, переводит повествование в фантазмагорический план, в пространство сновидения, где, по определению, возможны любые превращения и трансформации. В «сновидческой реальности» происходит встреча двух эпох: современности и пушкинского времени. Автор устраивает героям проверку, предоставляя современникам-литераторам фантастическую возможность диалога с Пушкиным, и результаты этой проверки говорят отнюдь не в пользу современности.

«Сновидческая реальность» формируется писателем по принципу коллажа, на основе дробного подбора деталей, среди которых немаловажную роль играют опознавательные «знаки» пушкинского поэтического мира. Так, само действие оказывается перенесенным на поля пушкинской рукописи. На глазах оживающие рисунки поэта образуют своеобразный «пушкинский» хронотоп. Включенные в текст ландшафтные приметы не называют место действия, но лишь намекают на него, играя роль культурных цитат: «...местность уходила в глубину мягкими холмами, за контурами которых виднелась вершина какой-то горы, одетая в легкие росчерки туч»; «...конь прижал крылья к вздымающимся бокам и скользнул вниз. Копыта его остро цокнули о каменистую землю, и из-под них, прозрачной струей, брыз-

нул искристый луч. “Иппокрена!” — мелькнуло в мозгу у Долева».

Наблюдая за работой механизма «остранения» у С. Кржижановского, можно обнаружить совершенно неожиданную трактовку художником стихотворения «Пора, мой друг, пора!», которое является лейтмотивом всего рассказа. Кржижановский буквально реализует пушкинскую метафору дальней обители «трудов и чистых нег», о которой мечтал поэт в последние годы жизни, «вписывая» Пушкина в выдуманное им же самим идиллическое пространство и время. На это в тексте есть многочисленные указания, которые в то же время выявляют точку зрения самого Кржижановского относительно природы истинного творчества. Так, Пушкин изображен прогуливающимся в окрестностях Парнаса в компании человека, одетого «в белую складчатую тогу». В руках Пушкина, опять-таки в пику традиционным представлениям о поэте, оказывается не перо, а хлыстик, и этим хлыстиком он подчеркнуто легко, без усилий, играючи вписывает прямо в воздух бессмертные строки: «Черный, обнажая улыбкой белые, под цвет бумажному листу, зубы, вписывал свои мысли острым кончиком хлыста прямо в воздух».

В концепции творчества, разрабатываемой С. Кржижановским, поэзия сродни самой жизни. Подлинное творчество естественно, как дуновение ветра, как рост травы, как сама природа: «...на белом пространстве листа возникали строки, строки вырастали в строфы и плыли, меж трав и неба, чуть колеблемые слабым дуновением ветра»; Пегас щипал «чернильно-черные штрихи травы, выросшие из нижнего края свитка». Все акцентируемые С. Кржижановским детали: и Пегас, щиплющий чернильные строки, и стихи, растворяющиеся в воздухе, — создают представление о гармонии пушкинского поэтического мира, который оказывается слитым с мировой духовной материей.

На этом фоне карикатурными кажутся как претендующие на роль наследников Пушкина современные поэты, так и исследователи его творчества. Последние, по мнению писателя, далеки от истинного понимания поэзии и заняты ненужным выяснением второстепенных проблем, типа «в

ночь с какого числа на какое» Александр Сергеевич «изволил начертать “Пора, мой друг, пора!” э цетера». В фантастическом мире рассказа Кржижановский как бы представляет самому Пушкину ответить на этот вопрос: «Ночью. А вот какого числа, запомятовал. Право».

Используя прием «остранения», С. Кржижановский трансформирует мифологему Медного всадника. В соответствии с замыслом писателя загадочный конь, изображенный на пушкинском рисунке, оказывается Пегасом. Все попытки литераторов оседлать «норовистое четырехкопытное существо» не приводят ни к чему. Кроме того, Кржижановский усиливает комический эффект, заставляя Пегаса в буквальном смысле «отхлестать» бездарного поэта и незадачливого исследователя: «...профессор протянул руку к узде, поэт — к хвосту, но в тот же миг конь резко вздернул голову и хлестнул...хвостом. Профессор взлетел вверх и тотчас же рухнул наземь; поэт, получивший размахистый удар хвоста змеи, присосавшейся к хвосту коня, отлетел далеко назад».

Писатель не находит среди своих современников достойных преемников Пушкина: место в седле занимает сам поэт.

Таким образом, мы видим, что многочисленные пушкинские реминисценции, введенные в художественный мир рассказа С. Кржижановского путем номинации, частичной цитации и мифологического моделирования, играют важнейшую роль в сюжетостроении и архитектурном оформлении произведения.

Насыщая собственный поэтический мир пушкинскими мотивами и образами, играющими в его эстетической системе роль опознавательных знаков, культурных цитат, С. Кржижановский как бы любовно перебирает их, вдохновенно играет, стремясь использовать все смысловые варианты богатой в культурном отношении семантики пушкинских произведений. Художник, пользуясь приемом «остранения», сознательно спутывает, постоянно меняет вот только что, казалось бы, верно угаданные читателем авторские «коды» интерпретации, переключает читательские эмоции то в комический, то в трагический регистр.

Таковы, на наш взгляд, некоторые особенности функционирования пушкинских реминисценций в рассказе «Рисунок пером».

Высказанные здесь соображения, как нам кажется, обнаруживают связь с последовательно проводимой Кржижановским в его творческой практике идеей релятивности, которая, будучи воплощенной в адекватной художественной форме, представляется нам одной из существеннейших основ создаваемого писателем поэтического мира.

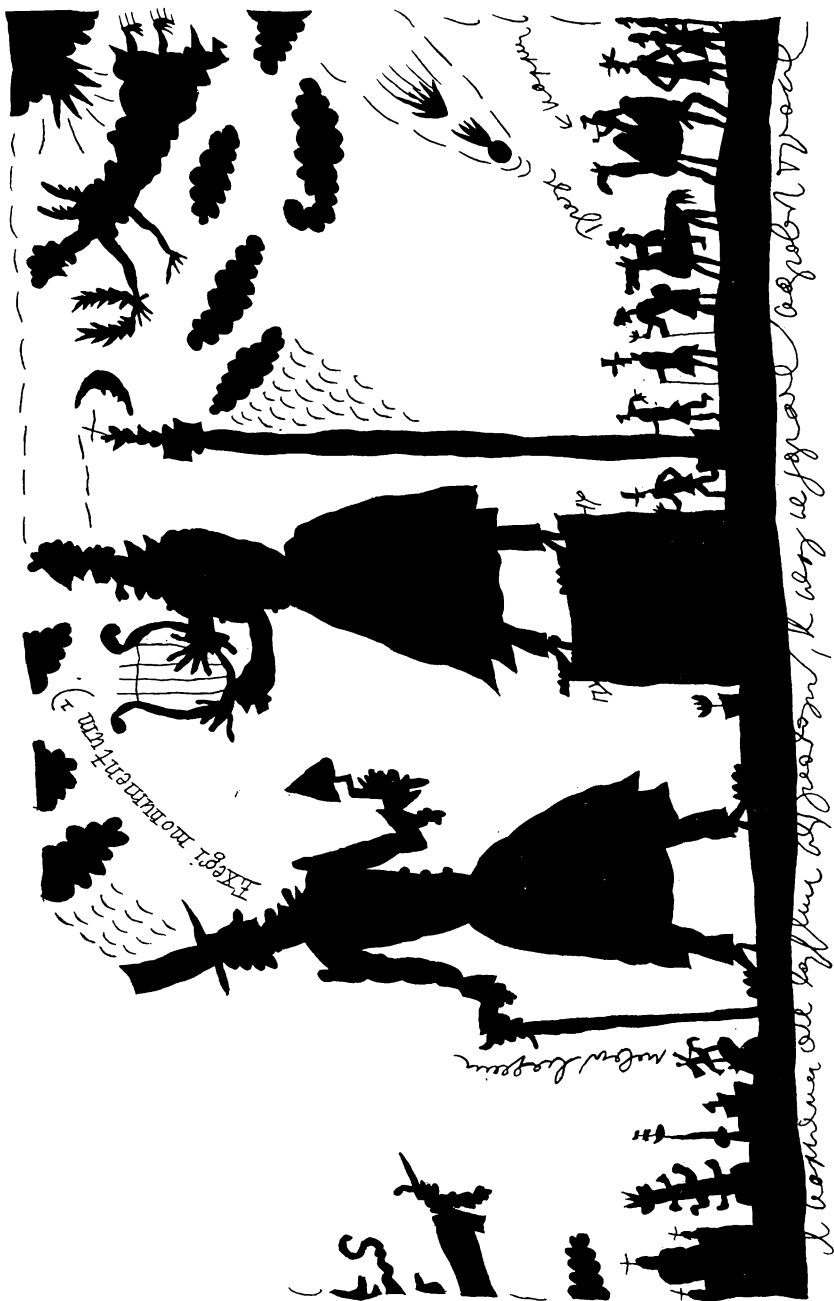
ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Перельмутер В.* Вступительная статья // *Кржижановский С.* «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С. 12.

² *Бовшек А.* Глазами друга: (Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского) // *Кржижановский С.* Возвращение Мюнхгаузена: Повести. Новеллы. Воспоминания о Кржижановском. Л., 1990. С. 473.

³ *Перельмутер В.* Примечания // *Кржижановский С.* Сказки для вундеркиндов. М., 1991. С. 686—687.







ПРОИЗВЕДЕНИЯ
Пушкина:
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Е. К. Созина
Уральский университет

**«И равнодушная природа...»:
Опыт прочтения
некоторых «архетипических» стихов
*А. С. Пушкина***

Среди стихов А. С. Пушкина есть целый ряд тех, которые для нашего читательского и научного сознания стали стихами — знаками некоего культурного кода. В них кроется множество разнообразных смыслов, возросших в русской литературе и жизни в послепушкинское время. Такого рода стихи можно отнести к «архетипам» культурного и художественного сознания России, по ним узнают «своего» и «свое». Конечно, это внетекстовое функционирование поэзии не есть привилегия одного Пушкина: «кремнистый путь блестит», «бессонница. Гомер. Тугие паруса» — также строчки-коды, строчки-символы, созданные другими поэтами. Но, в силу особого положения Пушкина в нашей литературе и в нашем сердце, стихов, перешедших на уровень культурных архетипов, у него, наверное, больше, чем у кого-то другого. К их числу относится и разнообразно знаменитая строка (точнее, у Пушкина здесь две строки) «И равнодушная природа / Красою вечною сиять». Самые противоположные версии этой строки, с неперменным выходом в пушкинскую философию жизни, были даны, скажем,

русской критикой конца XIX — начала XX века (от Вл. Соловьева до С. Франка)¹. Но еще до серебряного века эта строка имела многочисленные отзвуки в произведениях русских классиков. Она звучит в финале всем памятного романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». Отголоски пушкинской «равнодушной природы» (или отблески) можно услышать (увидеть) в стихах Ф. Тютчева, А. Фета, А. Майкова. Строка отзовется целой идеологией нигилизма в произведениях Ф. М. Достоевского, получит свое продолжение в историософии А. И. Герцена. Что в ней? — спрашиваем мы, перефразируя пушкинское же «Что в нем? Забытое давно...». Видимо, эта строка — из разряда незабвенных.

Автору данной статьи пришла в голову мысль проследить динамику смыслопревращений пушкинского концепта (то есть процесс его преобразования в культурный архетип) в русской литературе XIX века. Однако прежде пришлось «с головой» погрузиться в самого Пушкина — в его стихотворение, откуда взята, вырвана искомая строка. Идя традиционным методом «медленного чтения», автор увидел в стихотворении то, чего нет, как ему кажется, в разборах стиха В. Соловьевым, С. Франком, Д. Благим, В. Грехневым, Н. Петровой²; причем одно стихотворение Пушкина, как водится, повлекло за собой целый «шлейф» других, сочетающихся с первым по законам ассоциации (теперь уже трудно понять, чьей). Уйти от канона и сметь сказать о Пушкине что-то не просто свое, но свое и новое чрезвычайно трудно, а посему...

Тема смерти является определяющей для лирического сюжета стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»³. Благодаря «мечтам» о смерти («Я предаюсь моим мечтам...» — из первой строфы) лирическое «я» поэта познает дискретность, преходящесть жизни и ее времени; скажем более — ЛГ (здесь и далее для удобства изложения — лирический герой стихотворения, хотя в строго научном понимании ЛГ в стихотворении нет) «медитирует на» смерть и именно так (не иначе, не вдруг и не сразу!) постигает быстротечность, а потому и ценность того, что мы именуем жизнью, на фоне объективного и не зависимого от его воли и разума («равнодушного») Бытия (т. е. бытий-

ствующего, вечно продолжающегося и в силу этого обладающего свойствами континуума бытия). И именно процесс «медитации», то есть пристальное и постепенное вхождение сознания ЛГ в указанную тему (чему способствует и о чем прямо свидетельствует плавный, «пошаговый» ритм стиха) и концентрация на ней, делает возможными последние ударные — в нашем читательском восприятии — строки, где мы привычно видим демонстрацию того, что будет в мире, когда «нас не будет», но где *пока* сказано лишь об игре «младой жизни» «у гробового входа», а тема смерти *de facto* снята и заменена картиной вечного сияния красоты «равнодушной природы».

Выражаясь иным языком, в этой заключительной строфе «фигура» и «фон» меняются местами: дискретность и сиюминутные ценности жизни, ранее бывшие центром внимания ЛГ, но выделяемые именно «фоном» Бытия (которое, напоминаем, континуально), теперь сами играют роль «фона». «Фигурой» или центром взгляда становится сияние вечности, которая изначально имеет свойства континуума, но в своем застывшем перед внутреннем взором ЛГ состоянии и в соотношении с играющей рядом «младой жизнью» наделяется признаками завершенности, присущими в нашем представлении-восприятии окружающему объективному миру. По-видимому, именно эта формальная, «логическая» противоречивость картины мира, данной в последней строфе, так поражающе действует на наше сознание, заставляя вновь и вновь вчитываться в стихотворение Пушкина, чтобы понять странное равновесие изначально неравновесной системы, в нем представленной.

Композиционно утверждению вечной жизни космоса в противовес частной смерти отдельного индивида (антропоцентристский уровень семантики стиха) предшествует своего рода выбор, а по-пушкински — *угадывание* его лирическим «я» «годовщины» своей «грядущей смерти», его балансирование между «цветением» и «тлением», между вечностью и временностью жизни. Фактически же «выбор» пушкинским ЛГ своего варианта смерти состоялся в самом процессе медитационного взглядывания в смерть: он уже принял мысль о ней в свое сознание (ибо в основном

движении стиха мысль о смерти неизменно сопровождает его думы о жизни), что и позволяет в финале произойти замещению смерти жизнью, иначе говоря — позволяет герою *освободиться* от навязчивой думы — мечты о смерти (а это освобождение, по сути, и есть главная цель «медитации»), обрести и ощутить *в себе* континуальные свойства Бытия (непрерывность, вечность, внутри-себя-бесконечность и т. д.).

Весь процесс обозначенной медитации ЛГ основан на актуализации им духовного потенциала своей личности — на преодолении «эго» и утверждении им «я» как «чистой» духовности или ментальности, которая в то же время сохраняет некоторые сугубо индивидуальные (дискретные) свойства личности. В предпоследней строфе стиха мы наблюдаем совершенное разведение «я» и «тела» (входящего обычно в компетенцию «эго»): «бесчувственному телу равно повсюду истлевать», тогда как «мне» не все равно — «ближе к милому пределу мне все б хотелось поживать». О роли «дома» и «пенатов» в пушкинской поэзии писали неоднократно, обратим внимание на образ «милого предела» в стихе. В нем — поистине в *пределах* одного концепта — объединяются образы места рождения и места смерти, и на алогическом сочетании и взаимозаменяемости этих понятий, как мы упоминали, строится последняя строфа. «Милый предел» у Пушкина есть некое единое место рождения и смерти (он опять-таки — подобно «равнодушной природе», бытийствующей в последней строфе, — дискретен и континуален одновременно, и в этом состоит его принципиальная важность для Пушкина), ибо, рождаясь, мы покидаем «тот» мир; умирая, возвращаемся в него через то же самое «место» — «милый предел» в стихотворении синонимичен «гробовому *входу*». Вместе с тем, руководствуясь традиционно христианской парадигмой, можно увидеть и определенную близость «милого *предела*» к *телу* (презентированную к тому же фоническим рядом), ведь тело, опять-таки буквально, составляет *предел*, то есть внешнюю ограду для души в ее земном существовании. В таком контексте дум лирического героя о смерти сама смерть утрачивает свою разрушающе-катастрофическую силу, вос-

принимается отнюдь не трагически, но как событие, хотя и значительное для человека, однако естественно-органичное в общем строе бытия и в жизни его принципиально безграничного и бесконечного сознания. «Моя» смерть уподобляется «сну» («...мне все б хотелось почивать») — она не навсегда, а вот «краса» природы — навсегда, из разряда вечных, как «вечны своды» там, куда ведет нас место рождения (ср.: *своды* — *воды* — *вода*: то, откуда мы пришли и куда исчезнем как физически — с точки зрения древних ⁴, так и мета- (то есть *сверх*-) физически, и тогда *воды* вольны превратиться в *своды*, то есть «своды» гроба, куда мы опять-таки «сойдем», преодолев свой физический и без нас «бесчувственный» *предел* тела).

Тем самым на уровне языковой картины мира в пушкинском стихе вновь объединяется нечто, казалось бы, несоединимое: возможность отлета-отхождения (здесь — *слета-схождения*) души от тела — с предметно-мифологическим представлением о смерти (которая, обратим внимание, есть также *с-мерть*!) как возвращении в дороженное состояние. Уже мысль о взаимозаменяемости жизни и смерти, вербализованная ранее, могла навести нас на языческие коннотации (они были актуализированы иными из критиков-философов, писавших о Пушкине). Теперь обратим внимание на то, что в стихе прямо реализуется народномифологическое представление о смерти как открывающей человеку путь в Аид или просто в подземное (*подводное*?) царство. Сама топика стиха после первой строфы идет на очевидное «понижение» и сужение его пространства: «храм» — «*под* вечны своды» — «гляжу ль на дуб уединенный» (следовательно, «я» — *под* дубом) — «в волнах» — «соседняя долина» — «ближе к милому пределу» — «у гробового входа»; о некоем, чисто пространственном снижении местонахождения ЛГ свидетельствуют также глаголы «сойдем», «истлевать», «почивать». Если же учесть изначально неопределенную семантику глаголов движения и вообще действия, акцентированную повторами междометия «ли» («брожу ли», «вхожу ль», «сiju ль», «гляжу ль»), а также медитативно-рефлексивную либо вопросительную структуру большинства строф, то становится оче-

видно: стихотворение Пушкина — не просто медитация, способ освобождения ЛГ от страха смерти, но и его уже начавшееся и активно идущее *при-уготовление* к заключительному акту смерти (которой по большому счету является вся наша жизнь); фактически он уже идет, спускается к «гробовому входу», «достигая» его на стыке — или в промежутке — седьмой и восьмой строф.

В последней, восьмой строфе ЛГ никак не выражает свое «я», она вообще безлюдна, ибо нельзя же признать персонально-личным субъектом действия и переживания играющую «младую жизнь» (скорее, сам этот образ напоминает нам «всегда молодую вечность» античной философии). Безлюдье заключительной строфы активно подготовлено предшествующим строем стиха. Определенно-личное «я» ЛГ во второй строфе заменяется более обобщенным «мы», а затем, с третьей строфы, вновь сменяется на «я». Однако коннотативный остаток «мы» сохраняется во всех строфах, следующих за второй, ведь пушкинское «я» — это, по существу, «я» любого и всякого (в иной парадигме анализа его можно было бы назвать экзистенцирующим или феноменологическим «я»). Поэтому последнюю строфу можно рассматривать как представляющую нам картину жизни «после смерти» не только пушкинского ЛГ, но и всех и каждого. Она непосредственно связана со второй строфой: «И сколько здесь не видно нас, / Мы все сойдем под вечны своды — / И *чей-нибудь* уж близок час» (перекличка «вечных сводов» с «гробом», а не только с «храмом» более чем очевидна). Иначе говоря, стихотворение логически подводит нас к изображению того, что будет на земле, когда *все*, кто сейчас вокруг и рядом с ЛГ, сойдут в царство мертвых. А будет, повторяем, — игра «младой жизни», краса равнодушной природы, порождающей эту жизнь, как бы независимо от нее (природы) в свой срок цветущую и увядающую и потому вечно остающуюся молодой. Будет всегда единый, целостный, завершенный в себе, но и непрерывно плодоносящий из себя мир первоединства — по типу Единого Парменида. Но, что парадоксально, это первоединство способен обнять, ощутить, увидеть внутренним зрением пушкинский ЛГ (которого самого, строго

физически, уже нет, точнее, «уже не будет»). Духовное зрение открывается в нем благодаря состоявшемуся еще при жизни «умиранию», когда он, сохраняя континуальные — непостоянные, бесконечные и т. д. — свойства своего сознания (а сознание обладает ими, что называется, по определению), сумел понять и оценить дискретную завершенность мира, в котором мы живем, но не отстранить ее от себя как неверную, неадекватную истине характеристику мироздания, но как бы заглянуть «за» нее и увидеть мир в единстве его неформальных, сугубо динамических и в то же время потенциально недвижных (покойно-застывших, завершенных) свойств⁵. Поэтому последняя строфа стиха Пушкина зачастую вызывает у нас раздражающе-угнетающее чувство, в котором мы боимся признаться самим себе (ведь Пушкин!..), хотя взгляд, выраженный в ней, не пессимистичен и не оптимистичен (и та и другая характеристика к пушкинскому мирозерцанию вообще не применимы). Эта строфа просто-напросто и принципиально антропологична — тогда как в иных фрагментах стиха, как мы упоминали, можно выделить антропоцентристские интенции.

Возможно, следовало бы заключить разбор стиха разговором о сложном религиозно-мировоззренческом характере духовности Пушкина, в нем отраженной; да стоит ли? Своеобразным комментарием к «морали» рассмотренного стихотворения может выступать строка из стихотворения Пушкина «К вельможе»⁶, не так уж далеко отстоящего от первого (1829) и по датам (1830), и по разделяющим их иным произведениям. «Ты понял жизни цель: счастливый человек, / Для жизни ты живешь», — обращается лирический субъект стиха к «вельможе». Все для жизни — и жизнь, и смерть, и сон души, и цвет и тленье тела... Приблизительно такой вывод, неизбежно банальный в его кратком выражении, просматривается в подготовительном процессе «медитации на смерть» ЛГ стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

Органика единого ритма вселенского бытия связывает у Пушкина человека и мир; сам этот ритм велит человеку вовремя осуществлять свои земные дела («Блажен, кто

смолоду был молод, / Блажен, кто вовремя созрел...»), ибо «Вращается весь мир вокруг человека, — / Ужель один недвижим будет он?». Пушкинский человек, его внутреннее лирическое «я», самым непосредственным образом вовлечен во всеобщий круговорот бытия, который совершается не только в природном, физическом мире, но и в истории племен и народов. Стихотворение «К вельможе» как раз демонстрирует нам перенесение концепции естественно-органического «круговорота всего» на историческую жизнь человечества: «Ты, не участвуя в волнениях мирских, / Порой насмешливо в окно глядишь на них / И видишь оборот во всем кругообразный». Представление об истории как о закономерной смене культурно-исторических эпох или циклов было репродуцировано самим XVIII веком (его разрабатывал Д. Вико) и, по Пушкину, способно вызвать у человека сугубо насмешливый, скептический взгляд на жизнь, в которой все «уже было»: «Энциклопедии скептический причет, / И колкий Бомарше, и твой безносый Касты, / Все, все уже прошли». Позднее, в незавершенной статье 1834 года «О ничтожестве литературы русской», Пушкин выскажется о кумирах философии XVIII века куда острее и резче («... любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная»⁷). Образ «вельможи» в стихотворении, написанном четырьмя годами раньше, дан в освещении более мягком и сочувственном, хотя также не лишенном авторской иронии по отношению к герою-адресату. Однако ирония, насмешка и даже скепсис — это эмоционально-экспрессивные выразители особого положения, занимаемого человеком в жизни. Таково положение «свидетеля» или зрителя, наблюдающего череду событий и сознающего неизбежность их конца, но и неизбежность рождения нового витка-цикла; занимая эту позицию, сам человек для личного жизненного действия как бы «умирает» (ибо в жизни нельзя быть зрителем и действующим лицом одновременно).

Свидетельская позиция «вельможи», передоверенная здесь Пушкиным своему герою-адресату, фиксируется как позиция его лирического «я» в целом ряде других стихов, близких названному стихотворению хронологически (в

промежутке между «Брожу ли я...» и «К вельможе» таковы, например, «Кавказ», «Делибаш», «Когда твои молодые лета», «Воспоминания в Царском Селе» и др. — все 1829 г.). С «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» эту позицию отчетливо связывает мотив медленного и безболезненного перехода к смерти как отхода ко сну, за которым, по-видимому, воспоследует очередное «пробуждение» сознания и духа: ведь «сон души» для Пушкина в контексте его поэзии («Осень» и др.) обычно предшествует творческому взлету, подъему вдохновения, а в стихотворении «Брожу ли я...» картина вечной красоты природы словно бы предстает перед внутренним взором «почивающего», но сохраняющего способность сознания ЛГ.

Свидетельская позиция Пушкина, по существу, означает бытие его духа как бытие *в сознании*⁸. Это вполне согласуется с процессом «медитации на», увиденным нами в «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Сверхзадача любой медитации, любого концентрированного направления нашего внимания на какой-либо объект — даже столь значимый, как смерть, — это достижение предельной «чистоты» и ясности сознания. Мы вовсе не хотим сказать, что Пушкин использовал восточные практики и поведал нам об этом в своих стихах; отнюдь нет. Термин «медитация» удобен тем, что он означает процедуру подготовки духа к тому, чтобы *быть в сознании*, да и, кроме того, есть понятие «медитативной лирики», ему в нашем контексте возвращается первоначальный смысл. «Медитативные» стихи Пушкина — это «чистые» тексты сознания (быть может, в этом и состоит смысл не вполне понятного термина — «чистая лирика?»), к таковым принадлежит большинство шедевров философской лирики поэта, в том числе и вышеотмеченные. Их предмет — это жизнь сознания, их лирический сюжет организуют «встречи» сознания с некоторыми «мировыми событиями», к числу которых относится смерть.

Для сознания не существует времени как такового, ибо оно «познало» его дискретность и конечность (его «время» — это, по существу, вечность), поэтому сами временные содержательности в «потоке», то есть в движении созна-

ния, могут безвозбранно меняться местами. Отсюда в финале стихотворения «К вельможе» совершенно естественно и совершенно «бездоказательно», то есть беспричинно по отношению к предыдущему, возникает образ заката уже не русского вельможи екатерининского времени, но «вельмож римских», оставивших «вихорь дел» «для муз и неги праздной». Рождение новой темы можно обосновать поэтическим рядом самого стиха (вельможа изначально именуется у Пушкина «потомком Аристиппа», античная образность, в согласии с общекультурным контекстом русского XVIII века, насыщает всю первую часть стихотворения); можно также вспомнить, что приблизительно с 1826 года Пушкина начинает привлекать тема заката Рима, она не оставляет его вплоть до 1835 года (дата написания «Египетских ночей» и ряда незаконченных прозаических произведений поэта). Но весь творческий контекст, собирающийся вокруг стихотворения «К вельможе», в итоге доказывает лишь то, что с середины 1820-х годов сознание Пушкина, а с ним и многих других русских поэтов и писателей, почему-то — в данной случае по некоей своей, особой и тайной для нас логике — находит себя в теме-месте гибели старых и рождения новых цивилизаций; символом этой темы — места, к которой приходят многие, становится закат Рима.

Видеть «оборот во всем кругообразный» естественно для сознания, это дает ему свободу от содержательных превратностей жизни, от самого времени. А коли так, коли «то нынче, что вчера», как скажет потом Вяч. Иванов, обыгрывая в «Терцинах к Сомову» пушкинскую тему, органичным для сознания временем его жизни является миг настоящего — вечно длящийся миг (*hic et nunc*), в котором как в фокусе собираются и прошлое, и будущее время, ибо он, по существу (как миг сознания — не нашей эмпирической жизни) — вне времени. Отсюда следует внутренняя закономерная связь картины циклического движения веков и народов с тем жизненным кредо «вельможи», отлитым в афористически точную формулировку, что уже прозвучало у нас ранее в виде «внетекстового» комментария к «Брожу ли я...» («Ты понял жизни цель: счастливый человек, / Для жизни ты живешь»). Жить «для жизни» — это и зна-

чит жить настоящим, не ведать «ни завтра, ни вчера». Эта способность была дана Пушкину давно и сразу: как писал В. А. Грехнев, художественная реальность еще ранних посланий поэта «вся в настоящем разлита»⁹. В лицейском стихотворении «Друзьям»¹⁰ сквозь типичную для лирики той поры эмблематическую образность просвечивает сугубо пушкинское: «златые дни», «златые ночи» — поистине игра «младой жизни», данная в настоящем миге лирического переживания поэта, в то же время содержит в себе горечь утраты «скоротечного вечера», а сам вечер, служа для нас разделительной метой дня и ночи, вносит в воссоздаваемое в стихе переживание символический смысл конца жизни, конца надежд. Иначе говоря, ЛГ Пушкина, находясь на «утре жизни», разом прозревает ее финал. В стихотворении Пушкин реализует свою величайшую и уникальную способность, свое право видеть все разом, вмещать в себя и улыбку «радости беспечной», и слезы *грядущей* утраты. Способность эту иные обретают годами и десятилетиями упорных духовных практик, воспитывающих в человеке феноменологическую возможность «осознания» действительности в ней самой. Сознанию Пушкина, повторяем, она была дана словно а priori.

Можно было бы привести целый ряд подобных примеров из других стихов Пушкина, но вернемся к стихотворению «К вельможе». Для погруженного в эмпирию здравого мыслящего восприятия видеть «оборот во всем кругообразный» — значит прийти к обесмысливанию жизни, к пессимистической тоске «вечных возвращений того же самого». В жизни *сознания*, что мы и наблюдаем у Пушкина, это значит жить «для жизни», ибо «вечное возвращение тождественного», как поясняет классическую формулу ницшевской философии (в которой всего ярче для европейской мысли оказалась представлена давняя идея вселенского круговорота) М. К. Мамардашвили, означает: «сейчас жить так, чтобы это имело смысл, чтобы стоило, чтобы это повторялось»; это «обращено к каждому в отдельности и только *здесь, сейчас*»¹¹. По Мамардашвили, таков исконный смысл античной формулы «вечного возвращения», утерянный новейшей европейской философией во времена Гегеля,

утраченный «болезненным» XIX веком. Но не Пушкиным: его поэзия предшествует эпохе всеобщих «потерь». И потому в гармоническом согласии с идеей круговорота в стихотворении Пушкина находится идея «пути», как бы ни казались на первый взгляд противоположны понятия круга и линии пути. Жизнь сознания обладает своим путем внутри себя, пусть даже путь этот есть героическое стояние человека в одной точке бытия («Самостоянье человека, залог величия его», — скажет Пушкин). В этой связи глубоко симптоматично, что «К вельможе» Пушкина завершается не признанием фатальной обреченности человеческой жизни на бесплодные и бесконечные повторения-возвращения «того же самого», но распрямлением контура циклического кругооборота в линию пути человека: «И к ним издалика то воин, то оратор, / То консул молодой, то сумрачный диктатор / Являлись день-другой роскошно отдохнуть, / Вздохнуть о пристани и вновь пуститься в путь».

Вот, собственно, и все, к чему мы пришли в процессе своего неоднодневного, дискретно-непрерывного вчитывания в стихотворение Пушкина. Неоднозначность продолжений-отзвуков и интерпретаций стиха заложена в нем самом: в сложной картине взаимодействия сознания человека с Вселенной, в напряженном и отнюдь не безболезненном (ибо что есть мысль о смерти в первый момент ее появления в нас, как не боль?) постижении пушкинским лирическим «я» мироздания, в котором человеку хотя и есть свое «место», но место не обжитое, уготованное ему именно Вселенной, а потому предельно не антропометрическое, не вполне, что ли, человеческое. О том, что помогает это «место» обживать и делает человека собственно человеком, Пушкин также сказал — и в стихах, нами упомянутых, и в других. Наверное, это понятно без дополнительных комментариев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Пушкин в русской философской критике: конец XIX — первая половина XX в. М., 1990.

² См.: Соловьев В. Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике... С. 17 — 19; Франк С. О задачах познания Пушкина // Там же. С. 434 — 436; Он же. Светлая печаль // Там же. С. 471 — 472; Благой Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. М.,

1977. С. 203—220; *Грехнев В. А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 157—159; *Петрова Н. А.* Трансформация жанра элегии в творчестве О. Мандельштама // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С. 80—88.

³ Приведем текст стихотворения Пушкина:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль средь юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь не видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести,

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

(Пушкин А. С. Соч.: В 3 т. М., 1885. Т. 1. С. 455—456.)

⁴ Ср. у Пушкина:

Воды глубокие
Плавно текут.
Люди премудрые
Тихо живут.

(из стихотворений 1827 — 1836 гг., точно не датированных. См.: *Пушкин А. С. Соч.:* В 3 т. Т. 1. С. 594).

⁵ Динамический покой пушкинского мироздания, по Р. Якобсону, полнее всего выразился в мифе о статуе, который ученый «прочел» в индивидуальной мифологии поэта. См.: *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии А. С. Пушкина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180. См. также развитие этой модели в работах Ю. М. Лотмана: *Лотман Ю. М.* Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // *Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 445—451.

⁶ Целостный разбор этого стихотворения см.: *Вацууро В. Э.* «К вельможе» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 177—212.

⁷ *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 412.

⁸ Здесь и далее мы руководствуемся тем представлением о сознании, что дано в трудах *М. К. Мамардашвили* («Психологическая топология пути: Лекции о Прусте», «Лекции по античной философии», «Картезианские размышления», «Кантианские вариации») и в книге *М. К. Мамардашвили* и *А. М. Пятигорского* «Символ и Сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке» (М., 1997).

⁹ *Грехнев В. А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 49.

¹⁰ Текст стихотворения таков:

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.

(*Пушкин А. С.* Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 141.)

¹¹ *Мамардашвили М. К.* Лекции по античной философии. М., 1997. С. 156, 157.

*И. К. Миронова,
А. В. Снигирев
Уральский университет*

Как сделана «Метель» Пушкина

Сила Пушкина, по моему мнению,
главным образом в его прозе...

Л. Толстой

Произведения, в которых, на первый взгляд, главенствующей является фабула и авторская позиция не выражена вовсе, вызывают неизменный успех у читателей и искреннее недоумение у исследователей. Недоумение переходит

в любопытство: а действительно ли так все просто и не скрывается ли за кажущейся простотой что-то большее?

Когда же большой художник создает нечто именно такое, прежде всего фабульное произведение, — недоумение исследователей не знает границ.

Примером могут служить «Повести Белкина» А. С. Пушкина, где основой всего является, казалось бы, фабула, и автор не виден ни при каком рассмотрении. Действительно, «Повести Белкина», и в частности входящая в них повесть «Метель», — самые загадочные произведения русской литературы. В них видят и прощание с прошлым, и подготовку к женитьбе (М. Гершензон, В. Узин), и желание показать несостоятельность в России жанра новеллы (Н. Берковский), и пародию на жанры сентиментальных и романтических повестей (А. Чичерин, Л. Анненский), и создание из беллетристики русской классической прозы (В. Тюпа), и воплощение темы бунта (Г. Макогоненко).

Высокая насыщенность «Повестей Белкина» событиями, лежащая на поверхности, их ярко выраженная фабульность позволяют исследователям жанрово определять их как новеллы (Н. Петрунина, Г. Макогоненко), забывая об авторском определении жанра — «*Повести Белкина*». Действительно, в восприятии читателя произведения эти осознаются как новеллы по причине преобладания в них внешнего действия. «Метель» из всех произведений этого цикла наиболее фабульна, в ней мы обнаруживаем длинную цепь событий, совершенно не замечая за ней автора. Предположим, что «Метель» жанрово можно определить как новеллу, и, соответственно, она должна отличаться острым центростремительным сюжетом и композиционной строгостью. Таким образом, получается, что для «Метели» главной идеей является идея движения, движения стремительного и развивающегося в прямой последовательности. Представляется интересным определить, каким образом в тексте воплощается (и воплощается ли?) данная идея движения.

Поставив перед собой такую цель, позволим себе проанализировать «Метель»¹ и посмотрим, каким же образом она сделана как новелла. При этом будут использоваться

методы тщательного вчитывания в текст, компонентного и статистического анализов. И начнем с названия.

В четырехтомном Словаре русского языка слово «метель» определяется как «сильный ветер со снегом». Значение слова «ветер» подается как «движение потока воздуха в горизонтальном положении». Таким образом, компонентный анализ существительного «метель» позволяет выявить КЛС «движения». Создается ситуация, когда само название новеллы дает сигнал читателю о том, что движение станет важным для повествования. Об этом говорит и эпиграф, взятый из Жуковского, который начинается строками: «Кони *мчатся* (здесь и далее выделено нами. — И. М. и А. С.) по буграм...»

Как уже отмечалось, предполагается, что «Метель» написана в жанре новеллы, для которой, важны как формальные признаки — небольшой объем, рассказ о каком-то случае, передача именно фабулы, так и поэтизация случая, предельное обнажение ядра сюжета, которым становится одно событие. Таким образом, если говорить о функционально-смысловых типах текста, новелла по определению представляет собой повествовательный тип. Такой тип текста имеет следующие особенности: установка на рассказ о событиях с показом их хода в развитии, выделение основных узловых фактов, изображение событий во взаимосвязи. Но при этом содержание и форма «Метели» несколько отличаются от канонического повествовательного типа, для которого характерны логическая последовательность событий, подчеркивание динамизма действия, хронологизация композиции. В связи с этим остановимся на рассмотрении персонажей и композиции новеллы Пушкина.

Нетрудно заметить, что персонажи «Метели» на протяжении всей новеллы не претерпевают никакого движения. Марья Гавриловна с первых строк до последних остается романтически настроенной богатой девушкой на выданье; Бурмин, хоть и ходят слухи о его прошлом, так и остается человеком с «интересной бледностью» (с. 76); Владимир во второй части оказывается героем второго плана, и Пушкин холодно замечает: «Владимир уже не существовал» (с. 75).

В композиции новеллы, на первый взгляд, есть завязка — решение Марьи Гавриловны и Владимира пожениться — и развязка — осознание Бурминым того, на ком он женат. Возникает ощущение, что кульминация как таковая отсутствует. По всей логике кульминация должна наступить, когда Марья Гавриловна приезжает в церковь, но вместо этого автор уводит нас в сторону и описывает злоключения Владимира. При внимательном прочтении мы можем найти две сюжетные линии в новелле.

Первая, которую можно обозначить как линию отношений Марьи Гавриловны и Владимира, выглядит следующим образом: Марья Гавриловна влюбляется во Владимира. — Они договариваются о тайном венчании. — Венчание не происходит. — Владимир уходит на войну. — Смерть Владимира.

Перед нами обычная, простая линия, ограниченная двумя точками: появление Владимира в роли «бедного армейского прапорщика» и его смерть. Следует отметить, что эти события хронологически совпадают со временем их совершения.

С другой стороны, есть и вторая, более сложная линия, которую можно определить как линию отношений Марьи Гавриловны и Бурмина. Обозначить ее можно через такие важные, узловые моменты, как: Венчание Бурмина с Марьей Гавриловной. — Возвращение Бурмина с войны и повторное знакомство его с Марьей Гавриловной. — Признание Бурмина. — История его женитьбы. — Бурмин узнает в Марье Гавриловне девушку, с которой повенчан.

Это реконструкция событий во времени, и выглядит она линейно. В новелле, как мы помним, сюжетная линия выглядит несколько иначе — история Бурмина и Марьи Гавриловны дается через ретроспекцию, представленную в финале новеллы.

Эта композиция более полна — в ней есть и завязка (приезд Бурмина), и кульминация (его признание в любви), и развязка (Бурмин узнает Марию Гавриловну). Первая же линия, связанная с образом Владимира, который, как мы уже замечали, является образом второстепенным, так же не суть важная и не главная.

Но при этом выясняется одно любопытное обстоятельство — фабула первостепенна, сюжет отношений Бурмина и Марьи Гавриловны имеет обратное движение и развивается через ретроспекцию.

Таким образом, если говорить об особенностях жанра «Метели», то перед нами парадоксальная ситуация — по всем формальным признакам это — новелла, но по содержанию и композиции — рассказ, для которого больше характерен прием ретроспекции.

Однако только одно определение жанра не дает нам представления о том, как именно сделана «Метель» Пушкина. Отталкиваясь от положения, что идея движения должна быть главной в новелле, посмотрим реализацию ее на различных языковых уровнях.

Идея движения на лексическом уровне реализуется на уровне глагольной лексики. Именно поэтому мы обратили особое внимание на лексическое пространство глаголов в тексте «Метели». Всего в тексте 368 глагольных слов и словоупотреблений: причастий и деепричастий, личных форм глаголов разных видов (умереть — умирать, уговорить — уговаривать, заложить — закладывать).

Как известно, глаголы совершенного вида обозначают действие, ограниченное пределами целостности. Целостность действия в этом случае связана с неделимостью действия, обозначаемого глаголом, на фазы. Действие, выражаемое глаголами совершенного вида, сосредоточено в одной точке, в одном пределе. Поэтому глаголы совершенного вида не могут сочетаться с фазовыми глаголами (начать, продолжать, кончить). Глаголы несовершенного вида обозначают действие длительное, протяженное во времени, неограниченное в одной точке.

И снова мы сталкиваемся с проблемой жанра данного произведения. В новелле должны преобладать глаголы совершенного вида, ибо сама последовательность событий заложена в значении этих глаголов. Глаголы несовершенного вида не характерны для новеллы, если исходить из их грамматической семантики. Новелла — это прежде всего быстрая сменяемость, однократность, кратковременность

событий, что на грамматическом уровне выражается глаголами совершенного вида. Длительное, продолжительное действие, выражаемое глаголами несовершенного вида, характерно скорее для рассказа.

Г. А. Золотова выделяет различные функции глагольного вида: «У глаголов совершенного вида различаются функции аориста и перфекта; у глаголов несовершенного вида — имперфекта, в двух разновидностях: процессуально-длительной и качественно характеризующей»².

С точки зрения функции категории вида все глагольные формы, встречающиеся в тексте новеллы, можно разделить на три группы:

1. Глаголы, выполняющие **аористивную** функцию. Эти глаголы «динамического действия, последовательно сменяя друг друга, ведут сюжет от завязки к развязке». Например: *взвидеть, взглянуть, воскликнуть, взять, вздумалось* и т. д.

«Марья Гавриловна *взглянула* на него с удивлением» (с. 78), «Я молча *выпрыгнул* из саней и *вошел* в церковь, слабо освещенную двумя или тремя свечами» (с. 79).

2. Глаголы, выполняющие **перфективную** функцию, которая «включает в сюжетное время состояние (лица, предмета, пространства), являющееся результатом предшествующего действия, либо предельного состояния, перешедшего в новое качество». Например: *обвенчать, отобедать, забыть, подойти, возмужать, возвратиться, успокоить* и т. д.

«Он славился во всем округе гостеприимством и радушием; соседи поминутно *ездили* к нему *поесть, попить, поиграть* по пяти копеек в бостон с его женой...» (с. 68).

3. Глаголы, выполняющие **имперфективно-процессуальную** функцию, при этом «действие или состояние предстают в их наблюдаемой протяженности, не ограниченной временными рамками». Например: *видеть, слышать, чувствовать, вредить, бросать, бежать* и т. д.

«Лошадь его чуть *ступала*» (с. 72), «Марья Гавриловна сама, в беспрестанном бреду, *высказывала* свою тайну» (с. 74).

Итоги статистического анализа глагольных форм в тексте «Метели» представлены в таблице.

**Соотношение глаголов совершенного и несовершенного вида
в тексте «Метели»**

Вид глагола	Количество глагольных лексем	%
Глаголы в имперфективно-процессуальной функции	165	45
Глаголы в перфективной функции	131	35
Глаголы в аористивной функции	72	20
Всего	369	100

Как наглядно можно убедиться, в тексте «Метели» глаголы совершенного вида преобладают количественно (в целом — 55 % от общего числа глаголов). Но исследование показало, что из них 35 % приходится на глаголы в аористивной функции. Все это говорит о том, что на грамматическом уровне наблюдается использование таких видовременных форм глаголов, которые подчеркивают не характер и смену событий, а длительность, повторяемость, незавершенность действия, выражаемого этими глаголами.

Продолжая рассматривать реализацию идеи движения в произведении, отметим, что на уровне синтаксиса наше внимание привлекли лексемы, выражающие временную и пространственную обусловленность действия. Если продолжать считать «Метель» произведением фабульным, ориентированным на действие, то преобладающими в ней должны быть обстоятельства времени, обозначающие быструю смену событий, подчеркивающие динамизм действия, такие, как: *в одну минуту, тотчас, скоро, вдруг* и т. д. Однако из 50 выделенных обстоятельственных детерминантов с временным значением, выраженных наречием или косвенным падежом существительного с предлогом или без, только 5 обстоятельств с временным значением являются таковыми. Например: «*Скоро* нашел он дорогу и въехал во мрак дерев...» (с. 72), «*В одну минуту* дорогу занесло...» (с. 71) и т. д. Все же остальные обстоятельственные детерминанты с временным значением подчеркивают длительность, многократность действия, протяженность его во времени:

«Марья Гавриловна *долго* колебалась...» (с. 77), «*Целый день* Владимир был в разъезде» (с. 71) и т. д.

Схожую картину мы можем констатировать, проанализировав обстоятельственные детерминанты с пространственным значением. В тексте преобладают пространственные детерминанты, характеризующие пространство в первую очередь как длительное, протяженное. Например: «Но он ехал, ехал... *роще не было конца*» (с. 72), «Недалече: *верст с десяток* будет» (с. 73).

Завершая разговор о синтаксисе новеллы Пушкина «Метель», нельзя не отметить, что в тексте преобладают предложения, осложненные однородными членами, сложносочиненные предложения, бессоюзные сложные предложения, то есть такие синтаксические конструкции, одним из средств связи в которых является перечислительная интонация, что не может не «играть» на монотонность, неторопливость повествования. Такая «неспешная» манера не может быть свойственной произведению сюжетному. Например: «Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее *предаться* ему, *венчаться* тайно, *скрываться* несколько времени, *броситься* потом к ногам родителей...» (с. 69), «Марья Гавриловна долго колебалась; множество планов было отвергнуто» (с. 69).

Остановимся на эпизоде метели, в которой теряется Владимир, несколько подробнее. Именно в этом эпизоде мы можем наблюдать все языковые средства, которые служат для создания образа не движения, а его отсутствия. Это лексические повторы («Все сугробы да овраги; *поминутно* сани опрокидывались, *поминутно* он их поднимал», с. 72), использование глаголов несовершенного вида в сочетании с фазовыми глаголами, то есть составных глагольных сказуемых («Время *шло*; Владимир *начинал* сильно *беспокоиться*», с. 72; «Наконец, в стороне *стало* что-то *чернеть*», с. 72, и т. д.).

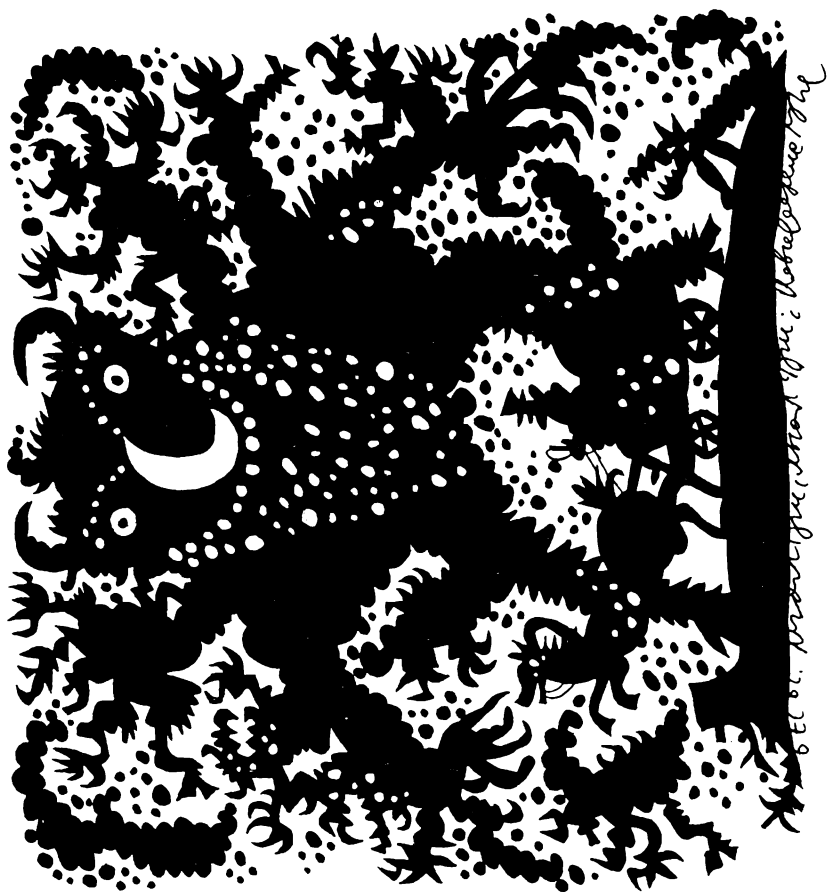
Кроме того, метель предстает уже не только метеорологическим явлением. Можно говорить о концептуально важном образе «метели». Описание метели становится центральным местом произведения, именно метель «*не утихла*; ветер *дул навстречу*, как будто *силясь остановить*

молодую преступницу» (с. 71). После метели все развитие сюжета идет на убыль. Именно тогда автор дает важный сигнал в тексте, характеризуя ситуацию движения следующим образом: «Но возвратимся к добрым ненародовским помещикам и посмотрим, что-то у них *делается*. А *ничего*» (с. 73).

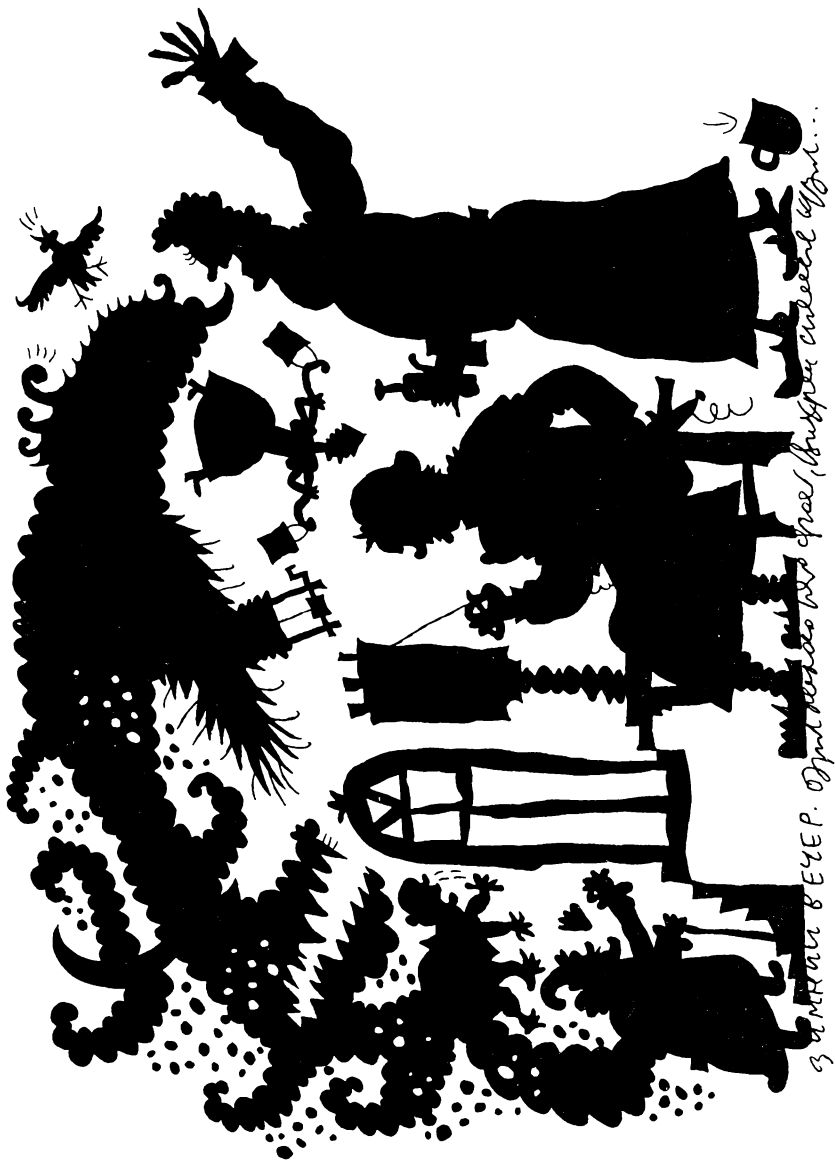
Таким образом, можно говорить и о третьей, имплицитной линии сюжета, кульминацией которой становится именно метель. Метель, в которую попадает Владимир, является высшей точкой не движения, не действия, как должно было быть, а «анти-движения», замедления, отсутствия движения, бесконечного блуждания, беспрестанных задержек. Исходя из этого можно утверждать, что третья линия сюжета произведения — это линия движения, переходящего в неподвижность. Данная сюжетная линия заложена уже в названии новеллы и имеет свою кульминацию — сцену метели.

Итак, и название, и эпиграф, и заявленная по ходу текста обращенность к фабульной литературе, литературе прежде всего действия, движения как основы произведения, оборачиваются противоположностью. В «Метели» ничего и никуда не движется, ни один характер не развивается, все остается на своих местах и даже композиция построена на ретроспекции. Кроме того, сюжетная линия перехода движения в статику становится не менее важной, чем остальные линии произведения. Как можно увидеть, на всех уровнях текста — начиная от композиции и заканчивая уровнем глагольной лексики — реализуется идея не движения, как, казалось, должно быть, а идея затягивания действия, прекращения движения, статического состояния.

После прочтения «Метели», да и остальных «Повестей Белкина», приходит ощущение того, что в произведениях есть что-то невыразимое, более важное, чем фабула, чем мастерски построенная композиция и блистательная авторская ирония. Движение, радостное упоение жизнью, многочисленные авантурные приключения, к счастью для читателя, оборачивающиеся в большинстве случаев благополучными финалами, — все эти очевидные свойства повестей вступают в конфликт с их языком. Как мы показали, именно на языковом уровне была воплощена идея отсут-



of El ol. prairie, where you: Notelopene, the



ствия движения, прекращения его, идея энтропии. Принимая во внимание то, что в «Повестях Белкина», как и в «Маленьких трагедиях», написанных в этот же период «Болдинской осени», очень много героев, чей жизненный путь заканчивается смертью, можно предположить, что в «Метели» прежде всего на языковом уровне А. С. Пушкиным сознательно или подсознательно реализуется ощущение неизбежности смерти.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цитаты приводятся по изданию: Пушкин А. С. Метель // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1949. Т. 4. С. 68 — 80.

² Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. С. 27.

Н. Б. Руженцева

Уральский педагогический университет

**«Постичь Пушкина проще
не с парадного входа...»
(образ поэта и интерпретация
его творчества в эссе**

А. Терца «Прогулки с Пушкиным»)

Образ великого национального поэта получил отражение не только в критике и литературоведении, но и в произведениях такого жанра, как эссе. Свободная эссеистическая манера как нельзя лучше подходит для отражения индивидуального, субъективного восприятия личности и творчества Пушкина; именно личностное восприятие доминирует в эссе М. Цветаевой «Мой Пушкин», Ю. Айхенвальда «Пушкин», В. Набокова «Пушкин, или Правда и правдоподобие». Видение своими глазами, неприятие шаблона, первичность, непосредственность впечатления, необходимость свежего взгляда на произведения, особенно классические стихи, «захватанные столькими пальцами», являются неотъемлемой чертой эссе и очерков о Пушкине, принадлежащих и перу литераторов второй половины XX века — В. Федорова и В. Цыбина. Неприятие шаблона, свежий взгляд на личность и творчество Пушкина в ориги-

нальном ракурсе были воплощены в известном эссе А. Терца (А. Синявского) «Прогулки с Пушкиным».

На состоявшемся после выхода полного текста «Прогулок...» обсуждении многие известные литературоведы указывали на свободную, эссеистическую форму книги¹. При всем многообразии оценок участники полемики отметили, с одной стороны, влияние на текст эссе А. Терца работ В. Розанова о Гоголе и Пушкине, с другой — яркую индивидуальность, полемичность, спорность и странность книги. «Прогулки...» характеризуются как «скандальный эпатаж свободного эссеиста», «свободно-ассоциативный рассказ» (И. Роднянская), «апология и восторженный дифирамб Пушкину» (С. Бочаров), «панегирик прежде всего искусству и Пушкину... причем такой панегирик, который близко подходит к другому жанру — парадоксу, так как автор видит разные стороны возвеличиваемого явления» (Ю. Манн), «роман о Пушкине, рассказанный на нарах» (С. Куняев). И. Золотусский считает, что книгу можно было бы назвать «Антисоветский Пушкин» или «Записки парадоксалиста», так как она написана по методу «от противного». Жанр книги не получил однозначного определения (по С. Небольсину это жанр «прогулок», а по Л. Вайлю и А. Генису — «художественная литература о литературе»). Ю. Давыдов охарактеризовал «Прогулки...» как «поток сознания», Е. Сергеев — как вещь, «состоящую из нестыкующихся фрагментов, из отдельных и порой весьма интересных эссе... мозговую игру, своего рода буриме», а В. Сквозников — как «сочинение литературоведческое, серьезное и очень солидно в академическом смысле обставленное» (имеются в виду документальные источники, использованные А. Терцем).

Оставляя без рассмотрения приятие или неприятие литературоведами, и пушкинистами в частности, книги А. Терца, мы бы хотели заметить, что интерпретируем ее содержание не как попытку эпатировать общественность, а ее автора — не как «разрушителя России» (А. Казанцев). Вслед за Ю. Манном мы считаем, что книгу А. Терца трудно понять «вне тех обстоятельств, в которых она возникла, иначе говоря — вне определенных традиций восприятия и объяс-

нения творчества Пушкина». Мы считаем «Прогулки...», с одной стороны, актом сопротивления «унификации мысли, ее омертвления в советском обществе»², «противовесом благочестивому пушкиноведению» (С. Бочаров), «антимифологемой, антидогматическим прочтением Пушкина, к которому в советский период обращались за поддержкой любой доктрины» (А. Архангельский, Ю. Манн). С другой стороны, мы понимаем эссе Терца-Синявского как «дифирамб искусству... единственной свободной силе в современном автору мире» и как «якорь спасения» (И. Роднянская) в условиях Дубровлага, где была написана книга.

Стыковка Пушкина с мироощущением самого А. Терца (А. Синявского), «неравносильный, наклоненный в сторону экзистенциальной установки автора» характер книги (С. Бочаров), сочетание субъективной и объективной аргументации, широкий взгляд на личность и творчество Пушкина — взгляд «отстраненный, освежающий, в известной степени эпатажный и карнавальный» (Ю. Манн), «игровое, театральное, артистическое начало книги» (И. Золотусский), ее метод, «мистифицирующий, подменяющий и лукавый», и форма «вседозволенности, демонстративной нестесненности никакими общественными “предрасудками”, игнорирование не только иерархии, но и логики» (В. Непомнящий) обусловили сложную структуру текста эссе, способствовали отражению в нем результатов деятельности не стесненного идеологическими догмами и запретами сознания пишущего, а также ориентацию «Прогулок...» на формирование свободного от догматического восприятия литературы читательского сознания.

Текст эссе имеет сложную организацию. Одной из причин этого является двойственность фигуры автора, выступающего под псевдонимом А. Терц. Сам А. Синявский признавал, что он и А. Терц — это двоичное единство, два разных творческих облика: «... я понял, что человек на самом деле не един, но двоичен. Я говорю «двоичен» потому, что мне не дано было узнать больше, но другие пойдут моим путем, превзойдут меня в тех же исканиях, и я беру на себя смелость предсказать, что в конце концов человек окажется лишь общиной, состоящей из многообразных, не-

схожих и независимых друг от друга психологий». Значимость эссе А. Терца для русского общества начала 90-х годов была, без сомнения, и в том, что автор сделал одну из первых попыток отразить в тексте многосоставность собственного сознания и тем самым раскрепостить сознание массового читателя, освободить его от «футлярности», вернуть нас к достижениям культуры начала века, ср. высказывание А. Белого: «... в личности есть два “Я”». И пусть другое “Я” называю я — “я”, в то время как другие зовут это я — “ОН”. Я и ОН сливаются воедино. Отказываясь от Него, я должен отказаться от себя, т. е. погибнуть».

«Двоичность» творческого облика писателя отмечают и литературоведы, разграничивая облики Андрея Донатовича Синявского — «философа, словесника, богослова, публициста» (Л. Копелев), литературного критика (П. Вайль, А. Генис), «утонченного литературоведа, человека громадной начитанности» (С. Куняев) и «зэка, осужденного несправедливым судом и двинувшегося по пути Православия» (Ю. Давыдов), А. Терца, «озорного сказочника, сказителя, философа, сатирика, сюрреалиста, абсурдиста» (Л. Копелев), «маски, роли житейского, литературного, театрального платья» (И. Золотусский), «литературного образа» (С. Куняев), «псевдонима-однодельца, который... двинулся по пути язычества, углубленного декадентским аморализмом» (Ю. Давыдов). Одновременно отмечается и неразрывное единство ликов писателя.

Массовое восприятие интегрирует личность Пушкина в русское национальное сознание, и это неоднократно подмечали мастера слова: «В народном сознании почти уравнены эти слова: «Россия», «Москва», «Пушкин». «Потому что Пушкин — это жизнь» (В. Цыбин); «Он так же неизбежно составляет часть нашей жизни, как таблица умножения или что-то другое, привычное нашему уму» (В. Набоков); «Великий и желанный спутник, вечный современник, он идет с нами от нашего детства и до нашей старости, он всегда около нас, он всегда откликается на зов нашего сердца» (Ю. Айхенвальд). Неоднократно отмечая близость Пушкина каждому из нас («С именем Пушкина... всегда связано чувство физического присутствия, непосредствен-

ной близости»), «озорной сказочник, сказитель, философ, сатирик, сюрреалист, абсурдист» А. Терц тем не менее стремится заострить свои мысли до парадокса, полемизируя с каноническим образом, десятилетия складывающимся в сознании читателя: «Пушкин! — ведь это едва не государственное предписание, краеугольный камень всечеловеческой семьи и порядка!»

К средствам создания неканонического образа поэта относится прежде всего композиционно-речевая организация «Прогулок...»: желая помочь читателю «постичь Пушкина... не с парадного входа, заставленного венками и бюстами с выражением неуступчивого благородства на челе», А. Терц строит эссе как ряд сменяющихся и накладывающихся друг на друга впечатлений, пронизанных легкой иронией, которая является основным приемом субъективной трактовки биографии и творчества поэта. Ирония воплощается в тексте эссе и на уровне слова, и на уровне отдельного высказывания; намек на иронический подтекст содержится в интонационных конструкциях и даже в ситуациях, с которыми связано слово или высказывание. Главным, с нашей точки зрения, средством создания образа Пушкина в ироническом ключе является совмещение в ткани текста возможностей языка во всей их противоречивости. Стилль «Прогулок...» образован ощущением разности выражений, а свежесть восприятия образа поэта достигается столкновением разных стилевых систем, в первую очередь сочетанием элементов научного стиля (терминов и заимствованных слов с отвлеченным значением) с разговорной и просторечной лексикой и разговорной фразеологией. В тексте эссе около 100 терминов, более 200 заимствованных слов с отвлеченным значением и в то же время около 200 устойчивых выражений, большинство из которых имеет разговорно-просторечную окраску, и более 100 разговорно-просторечных слов и выражений. Научная, терминологическая лексика, переплетаясь с экспрессивно-окрашенной, разговорной, оживляет авторскую речь, делает ее более доступной для читательского восприятия. Интенция А. Терца объединить в контексте стилистически контрастные и несовместимые по смыслу слова не случайна, она осознанна и направлена прежде

всего на облегчение восприятия авторской мысли. Так, термин «строфа» вступает в контексте эссе в следующие сочетания: «строфа-балерина», «изгибчивость строфы», «очерк строфы, увязанной, как баранки, в рифмованные гирлянды», «строфа влетает в одно и вылетает в другое ухо, вертится бесом»; термин «рифма» употребляется в сочетаниях типа «судьба ответила в рифму», «танцы с рифмами», «хилять в рифму»; строки — «раскинуты, как палатка», авторитетные тексты Пушкин «дергает вкривь и вкось», «кроит сюжет»; композиция «накренилась и закачалась», «композиционная клетвь сколачивается системой перетяжек», трюизмы «похожи на игру в поддавки», дидактическая традиция XVIII века «порывается и в новом столетии пристроить поэта к месту», искусство детализации определяется как «крохоборческое» и т. д. В свою очередь межстилевая, нейтральная в экспрессивно-эмоциональном отношении заимствованная лексика, соединяясь в контексте с лексикой разговорной и даже просторечной, приобретает сниженную стилистическую окраску. Так, в интерпретации А. Терца «оголтелая описательность XIX века забывает о *ранжире*», «поэзия *экстраординарна* и предназначена к тому, чтобы на нее удивлялись и *ахали*», «ничтожество, мелкость в *житейском разрезе* есть *атрибут* гения», «поэтическая натура творческой *инсценировки* в том, что Пугачев сыграет не того царя, на чей титул он *зарится*», «*антураж*» для главного лица определяется как *балаганный*, а *биография раздувается сонмом биографов*.

Ощущение близости к поэту, знакомому русскому читателю с детства, формируется в тексте «Прогулок...» преимущественно посредством национальных фразем, с помощью которых дается характеристика поэта и его творчества. Ссылки на биографические источники, воспоминания современников поэта, написанные книжным, с большой долей устаревших элементов языком соединяются в тексте эссе с оценочной разговорной фразеологией, в том числе и с деформированными фразами (**о жизни** поэта: «жил на фуфу»; «лез на рожон»; пробовал «переспорить судьбу»; «Случайность его прищипривала, горячила и возвращала к нашим баранам»; «Наш пострел везде поспел»;

«Гений вырос не под забором», «Пушкин развязал себе руки, опустил вожжи, и его понесло»; «Заручившись такой родней, [Пушкин] мог уже смело сказать себе: “Ты царь: живи один...”»; «Судьба награждала сородичей памятными тумачами» и др.; **о творчестве, поэтическом пути:** «Он сам не заметил, как стал писателем, сосватанный дядюшкой под пьяную лавочку»; «Пушкин застолбил проезды для русской словесности»; «В “Онегине” Пушкин валял дурака»; «Человека [Пушкин] беспрестанно осаживал, как лакея, — знай свое место! В то время когда романтики из кожи лезли, чтобы выйти в Корсары, Пушкин предпринял обратный ход и вышел в люди»; «Уж по части-то эпиграмм Пушкин-то задал бы жару Онегину»; «Отвесив Наполеону поклон, Пушкин ретировался»; «Пушкин возьмется за дело и перевернет все вверх дном и вызовет из могилы желанный образ»; «Он открывал Америку, изъезженную Чеховым»; «Речь поэта блуждает вокруг да около сюжета»; «Роман утекает у нас сквозь пальцы»; «Он сумел войти на цыпочках в годами не мытую совесть ката и удалиться восвояси с добрым словом за пазухой» и т. д.; **о пушкинских героях**, которых поэт «выставляет напоказ»: «По милости автора вещая смерть Олега воспринимается с энтузиазмом. Ход конем оправдался: князь получил мат: рок одержал верх: дело сделано — туш!»; «И финн, и ныне дикой тунгус, и друг степей калмык... были им в “Братьях-разбойниках” собраны в одну шайку»; «Сальери своей казуистикой едва ли нас не вовлек в соучастие»; «ссора Онегина с Ленским, играющая первую скрипку в коллизии», «утерявший человеческий облик» пушкинский поэт; Григорий, «принявший эстафету» от Пимена; **о современниках Пушкина, других художниках слова:** «старый пень Энгельгардт»; «Лермонтов принялся возводить на себя напраслину в романтическом духе»; «На наших писателей прошлого века (в письме П. А. Вяземского) возведен поклеп» и т. д.).

А. Терц прибегает и к такому приему, как столкновение в рамках одного предложения слов и фразем с разной стилистической окраской — книжных и разговорных, что еще более усиливает идиоматичность текста в целом, напри-

мер: «... [Пушкин] чувствовал себя как рыба в воде... в превратностях фортуны»; «В писательской карьере [он] работал под женщину и сподобился ей угодить, снуя вокруг загадок ее прельстительности»; «Поэтический удел был для него дороже всех даров, земных и небесных, взятых вместе. Ему ничего не стоила начатая партия, но играть нужно было по-крупному, на всю катушку»; «Блажь обрелась в его устах законную санкцию».

А. Терц ведет читателя от «лубочного, площадного» образа поэта, «универсального человека Никто, которого каждый знает, который все стерпит, который за всех расквитается», к «прекрасному подлиннику».

Первоначальный «лубочный, площадный» образ Пушкина создается в эссе и за счет употребления оценочной разговорно-просторечной лексики. Такой Пушкин — «бойкий», «болтливый», «юркий», «нахал», «проныра», который «шалая-валяя что-то пописывал», «повеса», который «волочился за каждым шлейфом» и тем не менее «эдаким дуриком входил в литературу», «вздыхал, каялся, маялся и оставался при своем интересе». Иногда «ошалевший автор» уличает себя в том, что «опять зарапоровался», или «подсовывает читателю завалящий товар и под общий восторг — скорей-скорей! — сбывает с рук!». В сниженном ключе, обыгрывая пушкинские цитаты-аллюзии, А. Терц использует просторечные элементы и для интерпретации пушкинских образов: «закидоны Доны Анны»; «пройдоха похлеще Онегина»; «безделье бесталанного лоботряса [Онегина]»; «труп в “Пиковой Даме” шастает по всей повести»; отшельник Финн «пятьдесят лет угрохал на геройские подвиги, на упражнения в геройстве — и получил разбитое корыто», а Пугачев «выкидывал трюки». С помощью иронии, снимая одну за другой маски поэта, впечатления, сложившиеся о национальном гении в массовом сознании, А. Терц подводит читателя к достаточно сложному выводу — итогу размышлений своего текстового двойника, человека глубокой культуры и высочайшей эрудиции — Андрея Донатовича Синявского: Пушкин — один из создателей чистого искусства, пролагающий путь к такому пониманию поэзии, согласно которому она «по своему выс-

шему, свободному свойству не должна не иметь никакой цели, кроме себя самой». Для того чтобы подвести адресата эссе к этому выводу, автор «Прогулок...» имитирует разговорно-синтаксические конструкции, опровергает собственный тезис, обыгрывает пушкинские цитаты-реминисценции:

«Правильно говорят: нет и не бывает чистого искусства. Взять того же Пушкина. Декабристов подбадривал? Царя-батюшку вразумлял? С клеветниками России тягался? Милость к падшим призывал? Глаголом сердца жег? Где же — чистое?!?»

По мере опровержения тезиса меняется и стиль текста: разговорная лексика, фразеология и синтаксис уступают место стилистическим элементам, характерным для научной речи. «Прекрасный подлинник» Пушкина начисто лишен иронии:

«Чистое искусство — не доктрина, придуманная Пушкиным для облегчения жизни, не сумма взглядов, не плод многолетних исканий, но рождающаяся в груди непреднамеренно и бесцельно, как любовь, как религиозное чувство, не поддающаяся контролю и принуждению — сила. Ее он не вывел умом, но заметил в опыте, который и преподносится им как не зависящее ни от кого, даже от воли автора, свободное излияние».

Всякий речевой акт, любое высказывание ориентировано на определенную модель адресата. Удовлетворение presupпозиции адресата составляет важнейшее условие эффективности высказывания. Такой прием, как ирония, создаваемая путем сочетания в интерпретации пушкинских текстов элементов разных стилевых систем, возможно, является эффективным для массового адресата, человека, не имеющего специального образования, но желающего приблизиться к творчеству Пушкина и войти в мир его произведений не с помощью учебников и затверженных в школе «истин», но с помощью смеха, возвращенного поэту толпой именно в качестве ответа на его громкую славу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Вопр. литературы*. 1990. № 6.

² *Литературная газета*. 1997. 5 марта. С. 9.

Проблема адюльтера в сказках Пушкина

Восприятие творчества писателей такого масштаба, как Пушкин, происходит, как правило, опосредованно, через миф о них, и их историко-литературное значение зависит не столько от самого творчества, сколько от стереотипно обобщенного представления о нем. Таков миф о Пушкине — Протее, в котором одни видели апологию «чистого искусства», другие — свидетельство всемирности русского сознания, третьи — гармонию аполлонического и дионисийского начал в русской поэзии, забывая, что «протеизм» — не дефиниция, а лишь метафора, именно удобная своей бессодержательностью, или, что то же самое, всесодержательностью, в рамках которой можно сказать «Пушкин — наше все» и заявить, что Пушкин — ничто, и даже показать, что он действительно «все», но только через «ничто», через пустоту, вакуум, вампиризм.

Безусловно, тематический, жанровый и стилевой диапазон Пушкина широк, но в этом могут быть и свои плюсы для исследователя. Специфика творчества любого автора может варьироваться от уникальной до почти неуловимой, но только почти. Подобно тому, как в языке почти неуловимая в слабой позиции фонема становится очевидной при перенесении в сильную, так и особенности миромоделирования отдельного писателя могут находиться в различных «по силе позициях». Очевидно, что наиболее «сильной» будет «позиция» переложения известного сюжета, особенно при сопоставлении с творчеством другого автора.

Пушкинское наследие предоставляет нам идеальный материал в виде сказок для такого исследования (мы рассмотрим произведения, которым автор сам дал подобное жанровое определение, исключая «Сказку о медведихе» как неоконченную): источники всех пяти сказок известны, кроме того, здесь мы имеем возможность сравнить Пушкина с другим автором, именно — с Жуковским. Известно, что три пушкинские сказки (о царе Салтане, о попе и работнике

Балде и, с некоторыми оговорками, о мертвой царевне) явились обработкой фольклорных сюжетов, записанных в Михайловском в 1824 году, еще одна из этих записей была в 1831 году положена Жуковским в основу его «Сказки о царе Берендее...». Так появляется возможность сравнить художественный метод двух поэтов при наличии как самих текстов, так и их источников в обоих случаях.

Сопоставив пушкинскую запись со сказкой Жуковского, мы видим, что ее автор не ограничивается переложением прозаического текста сказовым гекзаметром, он превращает сжатую конспективную запись в развернутое живописное произведение за счет красочной детализации событий и описаний. Кроме этого, Жуковский вводит в «Сказку о царе Берендее...» целую сюжетную линию, отсутствующую в источнике (превращение Марьи-царевны в камень, потом в цветок и т. д.), заимствуя ее из сказки братьев Гримм «Милый Роланд и девица Ясный Цвет». Важно, однако, заметить, что эта линия не оказывает существенного влияния на развитие основного сюжета и является вставной как в формальном, так и в концептуальном отношении: фабула усложняется, но причинно-следственные связи сюжета не нарушены. И. Д. Гликман и Н. В. Измайлов указывают, что Жуковский местами обработал запись в духе «арзамасского юмора», но, подчеркнем, обработал именно те эпизоды, которые в оригинале отличались юмором другого рода, менее изящным. «Сказка о царе Берендее...», таким образом, может рассматриваться как вариант, главным образом формальный и стилистический, первоначального текста.

Совсем другую картину видим при сопоставлении «Сказки о царе Салтане...» с ее источником. Сюжетная схема последнего сводится к тому, что женитьба царя вызывает лютую ревность его мачехи, она стремится разлучить пасынка с невесткой и уничтожить их потомство, однако один из царевичей, обладающий сверхъестественными способностями, сводит ее происки на нет, семья воссоединяется, злая мачеха умирает. Очевиден архаический характер сюжета: так, царевичи узнают о том, что они братья, съев лепешки на материнском молоке; главный герой — явно

мифологический персонаж: ножки у него по колено серебряные, ручки по локотки золотые, во лбу звезда, в заволоке месяц, он — носитель типично мифологической функции, благодаря ему род самоидентифицируется и одерживается победа над врагом, мачехой. Иными словами, речь идет о преодолении инцеста и вытеснении его более современными семейными отношениями.

При известном фабульном сходстве — похвальба трех сестер, подмена писем, заточение в бочку, постройка города, три вести о заморских чудесах — сюжет «Сказки о царе Салтане...» очевидно модернизирован по сравнению с фольклорным. В функции сказочного «вредителя» (здесь и ниже морфологическая терминология В. Я. Проппа) выступают в основном сестры царицы, движущий ими момент — зависть. Что же касается ревливой мачехи, она редуцирована во второстепенный персонаж — сватью бабу Бабариху, причем даже не сказано, чья она сватья, то есть идет ли речь о матери (мачехе) Салтана, или о его теще. Пушкинская царица ограничивается рождением одного сына вместо тридцати четырех, ребенок, хотя растет не по дням, а по часам, в отличие от своего прототипа, полностью антропоморфен. Отсюда морские витязи теряют свое значение как члены рода, что было важным смыслом источника, отпадает эпизод ритуального молочного братства и тому подобные вещи.

Но обработка сюжета отнюдь не ограничивается устранением архаико-мифологических черт, оно даже не является главным изменением, внесенным Пушкиным в сюжет. В сказку вводится новый ключевой персонаж — царевна. Ей достается и звезда во лбу, и месяц под косой, и способность творить чудеса. Так в корне меняется вся концепция сказки, у героя появляется «чудесный помощник» — женщина. При этом логика сказочного мышления у Пушкина никак не нарушается, даже становится более отчетливой: появляется «испытание», свойственное волшебной сказке как отголосок обряда инициации. Только ситуацией испытания можно объяснить слова царевны:

Не тужи, что за меня
Есть не будешь ты три дня,
Что стрела пропала в море, —

едва ли на всем острове росла единственная годная для стрелы «тонка тросточка». Но главная составляющая испытания — это, разумеется, поединок, единоборство с соперником в рамках треугольника «чародей — царица — Гвидон», и совсем не случайны в этой связи строки: «...царица над ребенком / Как орлица над орленком», создающие параллельно другой треугольник — «коршун — лебедь — орел». Заметим, что запись сюжета не содержит ничего подобного.

Итак, герой с честью выдерживает испытание, побеждает соперника и награждается чудесной помощью волшебницы, которая оказывает ему важные услуги, начиная с того, что строит город, в котором Гвидон становится князем. В отличие от фольклорного сюжета, где герой все делает сам, здесь единственной причиной счастливого финала является симпатия к нему со стороны волшебницы. Любителям исторических аллюзий здесь широкое поле деятельности: богоподобная царица, попадающий в князя фаворит-орел; для нас важнее факт, что «ликвидация первоначальной недостачи» (В. Я. Пропп) происходит благодаря победе героя над соперником в борьбе за обладание женщиной — источником жизненных благ. Эта победа делает возможной гармонизацию всего сказочного мира, определяет судьбу Салтана, матери-царицы, «вредителей», которые у Пушкина лишаются не жизни, а только по одному глазу каждая, за исключением сватки бабы Бабарихи — она уже не является воплощением инцестного зла и поэтому враг наименее опасный. Налицо, как уже говорилось, решительная модернизация архаичного сюжета, касающаяся в первую очередь семейных отношений — не скажем «супружеских», так как, в отличие от множества сказок, где фигурирует «премудрая» жена, здесь речь идет о внебрачных отношениях царицы и Гвидона.

Итак, если сравнить работу над сказкой Жуковского и Пушкина, нетрудно заметить, что последний вносит в источник существенные изменения, радикально пересматривает его концептуальную основу, в то время как Жуковский сохраняет ее в своем варианте.

Обратившись к «Сказке о попе и работнике его Балде», также написанной по мотивам фольклорного сюжета, можно видеть, как тема семейных отношений решается автором в значительно более сниженных, почти бурлескных тонах. Эта сниженность относится как к области внешней формы (раешный стих), так и к самому, достаточно двусмысленному сюжету. Может быть, сознание этой двусмысленности в какой-то мере удерживало автора от публикаций сказки, комически сниженная фигура попа была традиционна для карнавальная (национальный вариант — масленичная) культуры, но неудобна для печати в условиях православной цензуры.

В сказке, параллельно комическому сюжету о проделках плута над священником, развивается тема адюльтера. Двусмысленность начинается с самого имени главного героя. В словаре В. И. Даля «балда» — «большой тяжелый балдашник», «шишка», «толстое корневище», «палица», «дубина», «увесистая деревянная колотушка», «трамбовка», а также «дылда, болван, балбес, долговязый дурень, шалава, баламут» — долгое перечисление синонимов можно кратко подытожить — фаллический символ вообще. Посмотрим, не является ли этот «фаллический символ вообще» таковым в частности, то есть в сказке. Последнее нигде не говорится прямо, по-барковски, но текст насыщен подобными аллюзиями в диапазоне от двусмысленных ассоциаций (веревку крутить, конец в море мочить, кто далее палку бросит, я снесу между ног) до самых прозрачных намеков:

Попадья Балдой не нахвалится,
Поповна о Балде лишь и печалится,
Попенок зовет его тятей...

и ниже:

Только поп один Балду не любит,
Никогда его не приголубит...

Сам по себе очевидный сексуальный подтекст «Сказки о попе...» нисколько не доказывает, что Пушкин сознательно имел его в виду. Доказывает это сопоставление сказки с ее источником. Самих по себе вольностей в источнике еще больше — там Балда, уйдя от попа, ночует с царевной, бесе-

нок совершает оральный контакт с деревянной игрушкой — но важно, что у Пушкина поп «призадумался» («Щелк щелку ведь розь»), в записи, наоборот, «поп радехонек, попадья говорит, какой будет щелк». Поп, «толоконный лоб», то есть, по Далю, глупый, и то стал «почесывать лоб», а хитроумная попадья у Пушкина помалкивает, ей совсем некстати отговаривать мужа от найма такого работника, заметим же, что Пушкин называет попа стариком, чего вовсе нет в народной сказке. Попадья в оригинале гибнет — поп по ошибке топит ее ночью вместо Балды, у Пушкина с нею, естественно, ничего не происходит, за все расплачивается поп. В записи Балда оставляет попа и отправляется за новыми приключениями. «Сказка о попе...» заканчивается репликой Балды, словно под занавес подразумеваемого ярмарочного театра, и ничего не говорится о том, чтобы Балда оставил на произвол судьбы осиротевшую семью попа.

Итак, мы видим следующую сюжетную схему: организатор адюльтера, прибегающий к нему из низменных побуждений (в данном случае — из жадности), апеллирует к фаллическому символу (Балда), временно достигает своих целей, но в финале наказывается. В «Сказке о попе...» впервые обнаруживается черта, свойственная сказкам Пушкина, — автор нередко увеличивает возраст героя. Так было в «Сказке о попе...», так было в «Сказке о рыбаке и рыбке» и «Сказке о мертвой царевне...».

«Сказка о рыбаке и рыбке» написана по мотивам «Сказки о рыбаке и его жене» из сборника братьев Grimm. На первый взгляд разночтения в них объясняются перенесением событий на русскую почву, отсюда исчезает требование жены стать королевой, императрицей, римским папой — все это нам чуждо. Также не попадает в «Сказку о рыбаке и рыбке» ее желание стать богом, объясняется ли это религиозным тактом, эстетическим чувством соразмерности или тонким ощущением жанровой неуместности подобных заявлений в сказке как таковой? Что касается волшебной камбалы, то, как указал С. Бонди, «Пушкин заменил этот малопоэтический (и, добавим от себя, не имеющий символической нагрузки. — А. И.) образ золотой рыбкой, народным символом богатства, обилия, удачи», то есть фал-

лическим образом. Есть и другие отличия. Начнем с возраста: рыбак и его жена превращаются в старика и старуху. Жена рыбака, при всей своей вздорности и жадности, отнюдь не так грубо-деспотична со своим мужем, как наша старуха. Уже будучи императрицей, она не шлет его служить на конюшню, спят они всегда вместе, и сами новые желания возникают у нее во время постельных разговоров. Иначе ведет себя и рыбак. Если наш старик — существо подневольное и персонаж отчетливо положительный, то немецкий рыбак отчасти сам подталкивает жену к новым требованиям и, кроме того, вместе с ней пользуется незаслуженными дарами уже вследствие реальных (а не фиктивных, как в «Сказке о рыбаке и рыбке») супружеских отношений. По поводу этой важной разницы в трактовке образа рыбака С. Бонди пишет: «Старуха наказана не за то, что она хочет жить барыней и царицей, а за то, что, став барыней, она бьет и “за чупрун таскает” своих слуг, мужа-крестьянина посылает служить на конюшню...» и т. д., усматривая в этом глубоко прогрессивный смысл сказки Пушкина по сравнению с источником, проповедующим смирение и отражавшим забитость народа. Каков бы ни был социальный подтекст пушкинской сказки, семейный очень ясен: ситуация символического адюльтера (жена рыбака — золотая рыбка) требует отказа от супружеских отношений, Пушкин находит самое естественное тому объяснение — возраст, как и в «Сказке о попе...», и, забегаая вперед, о золотом петушке. Символичность пушкинской сказки находит отражение и на уровне внешней формы — живой бытовой язык «Сказки о рыбаке и его жене», с отчетливыми комическими обертонами, доходящими до буффонады в сцене, где рыбак проводит ночь с римским папой, превращается у Пушкина в лаконичный, эпически сдержанный язык сказочной притчи. Комические интонации, почти отсутствуя, в одном месте достигают степени убийственного сарказма — это слова старухи:

Воротись, поклонися рыбке

.....

Чтоб служила мне рыбка золотая

И была б у меня на посылках, —

требование, доходящее, кажется, до абсурда. Тем не менее такой абсурд имел прямое соответствие в реальности — здесь, в афористически заостренной форме, дана ситуация, нередкая в условиях христианского брака, где формальное главенство мужчины вступает в конфликт с фактическим женским лидерством, почти неизбежным при моногамных отношениях.

Старухе нужна золотая рыбка (в символическом плане рыбка более чем красноречиво противопоставлено разбитое корыто — деталь, как и следовало ожидать, в немецкой сказке отсутствующая), нужна, как оказывается, не только ради приносимых ею благ, но и для власти над ней. Старуха имеет доступ к золотой рыбке только через рыбака. Старик ловил неводом рыбу. Более молодой рыбак, тем более с удой, — все это совсем не подходит, в создаваемой модели мира есть место только одному фаллическому символу, иначе он не символ. Еще важнее здесь помнить о его значении: значение фаллического символа в соответствующих культах не соответствует фрейдовскому, что нередко забывают. Во всяком случае, в «Сказке о рыбе и рыбке» Пушкин отказывается от того разделения этих значений, которое видим в немецкой сказке, где творческое, демиургическое начало связано с камбалой, а сексуальное оставлено рыбаку и его жене. Может быть, с этим же связано изменение названия — у Пушкина действуют не феноменальные рыбак, его жена и заколдованный в камбалу принц, а ноуменальные рыбак и рыбка, фалос и фаллофор. Они нерасторжимы, это и вызывает у старухи такую неприязнь к старику, происходящую от сознания несправедливости, с ее точки зрения, миропорядка, при котором она, вольная царица, не вольна над рыбкой и потому призрачна ее власть и над рыбаком, и над всеми полученными благами.

В отличие от «Сказки о попе...», где ситуация частного адюльтера дана в карнавальном ракурсе, «Сказка о рыбаке и рыбке» изолирует ее и максимально обобщает. Мир этой сказки — берег моря, рыбак с рыбкой и старуха с разбитым корытом. Это даже не мир, а только его лабораторный препарат, сюжет здесь развивается «ин витро», подобно тому, как это бывает в притчах. В «Сказке о мертвой царевне...»

Пушкин помещает исследуемую проблему «ин виво», здесь символическому адюльтеру противопоставлен принципиальный отказ от него в пересекающейся сюжетной линии. Что касается источников «Сказки о мертвой царевне...», точнее всего было бы сказать, что Пушкин компилирует в основном два сюжета — одну из михайловских записей и сказку о Белоснежке и семи гномах. Во всех случаях героиня, преследуемая ненавистью мачехи, поселяется в чужом доме, затем, отравленная, умирает, и в финале просыпается, воскрешенная любовью. В целом «Сказка о мертвой царевне...» ближе к «Белоснежке» — их объединяет и история рождения героини, и волшебное зеркальце мачехи, и ее приказ бросить падчерицу в лесу, и яблоко как причина смерти. Семь гномов превращаются в семерых богатырей из русской сказки, кроме того, Белоснежка — ребенок, тогда как обе русские царевны — девушки на выданье. Но в пушкинской сказке впервые появляется важная деталь — царевна попадает в лес, уже будучи помолвлена со своим женихом. Пушкин включает также сцену сватовства богатырей к царевне. Оба момента вводят тему бытового адюльтера, отсутствующую в михайловской записи и вовсе немыслимую в «Белоснежке». Царевна с благодарностью, но решительно отвергает «богатырское» предложение, сохраняет верность жениху, умирает и в финале вознаграждается. В этой сказке мы потенциально имеем два любовных треугольника: мачеха — зеркальце — царевна и богатыри — царевна — Елисей. Потенциально, так как оба они существуют не объективно (т. е. в читательском сознании), но субъективно, в сознании разных героев. Первый — в сознании мачехи, это своего рода бред ревности, навязчивая идея, что царевна претендует на внимание зеркальца — ее волшебного предмета, власть над которым составляет смысл ее существования. Заметим, что власть над этим предметом достигается единственным способом — женской красотой, что недвусмысленно указывает на природу этого символа. Сходные вещи происходят и со старухой в финале «Сказки о рыбаке и рыбке», но в «Сказке о мертвой царевне...» ситуация ревнивой власти над талисманом дана в самом начале как экспозиция или как своего

рода продолжение старухиной истории, если бы рыбка согласилась на ее последнее требование. Хотите узнать, что было бы со старухой — читайте «Сказку о мертвой царевне»: бред ревности, убийство реальных или мнимых соперниц. Второй треугольник — в сознании царевны, богатыри же не подозревали, что перед ними чужая невеста. Само возникновение второго треугольника было следствием первого, ибо иначе царевна не оказалась бы у богатырей. Так одна мнимая реальность возникает из другой, фикция громоздится на фикцию, как из нового корыта вырастает изба, затем терем, и все это иллюзорно, и причина везде одна и та же. Мачеха, старуха, поп —демиурги, они сами творят для себя реальность, но, не обладая творческим потенциалом, используют чужой, потому и творимая реальность незаконна, ее гармония иллюзорна. В «Сказке о мертвой царевне...» мачеха пытается зафиксировать разрушающуюся лжегармонию ценой человеческой жизни, но и это ей не помогает, и она умирает. Отчего, кстати? Так, ни от чего, «тоска нашла». Сотворенный ею мир разрушился, и ей попросту не в чем пребывать.

Точно так же, жизнью, и не только собственной, платит за свою изобретательность царь Дадон из «Сказки о золотом петушке». Внимательный ее анализ, причем именно психоаналитических позиций, был произведен в книге А. Эткина «Содом и Психея». Однако автора скорее занимал вопрос, почему мудрец оказался скопцом (его прототип, арабский звездочет В. Ирвинга, напротив, обнаруживал редкое для своего фантастического возраста женолюбие) и какова связь этого с историческими реалиями александровской эпохи. А. Эткин констатировал фаллическую природу петушка и его отчуждение от потенциального носителя, мудреца. Сам факт отчуждения, имеющий место также в «Сказке о рыбаке и рыбке», является, таким образом, типичным для Пушкина приемом.

В «Сказке о золотом петушке» роковой женский персонаж появляется ближе к финалу, до этого женщины не фигурируют вообще, что не мешает разворачиванию уже знакомой сюжетной схемы: престарелый Дадон, неспособный совладать с хаосом непрекращающихся войн, возлагает

надежды на чужого золотого петушка, который действительно временно привносит в сказочный мир царства Дадона гармонию. Эта иллюзорная гармония требует жертв: существуя в настоящем, она пожирает возможное будущее — смерть царевичей, которая одновременно имеет и личностный смысл для Дадона, и «политический» — для сказочного царства, а в финале уничтожает и самого своего творца. Обратим внимание на эпизод смерти — петушок клюет Дадона в темя, как и Балда щелкает попа. Последний факт заставляет задуматься и сопоставить хронологию появления сказок.

Хронология следующая: «Сказка о попе...», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне...», «Сказка о золотом петушке». Нетрудно заметить, что в такой последовательности тема адюльтера получает некое транссюжетное развитие. В «Сказке о попе...» она дана в карнавальном ключе, на уровне бытовом, с элементами низового фольклора, а сама сказка играет роль балаганного пролога к разговору совсем нешуточному, и уже в «Сказке о царе Салтане...», где разворачивается картина блистательного фавора, «случая», истинные масштабы проблемы начинают определяться. Но история князя Гвидона — это только одна сторона вопроса, притом внешняя, своего рода «миф об адюльтере», механизм же и сущность этого явления раскрываются позднее, в «Сказке о рыбаке и рыбке», а затем доводятся до логического конца — безумия и преступления — в «Сказке о мертвой царевне...», где одновременно приводится и противоположенная модель поведения царевны, модель весьма красноречивая, поскольку отказ царевны от адюльтера (с ее точки зрения) позволяет ей одолеть саму смерть, тогда как мачеха, напротив, умирает без видимых причин. Обе эти сказки (о рыбаке и рыбке и о мертвой царевне) создают представление о той грандиозной, хотя и иллюзорной, мощи, рождаемой заигрыванием с фаллическим началом, особенно «Сказка о рыбаке и рыбке», в которой нет ничего, кроме саморазвития идеи адюльтера как космогонического процесса. В «Сказке о золотом петушке» этот процесс, раньше уже достигший предельной глубины — жизни и смерти, растет

вширь, определяя историческую судьбу сказочного государства, и, одновременно возвращаясь к фабульным элементам «Сказки о попе...», создает формальную цикличность композиции этого своеобразного сказочного цикла в дополнение к его концептуальному единству.

Подведем некоторые итоги.

Итак, независимо от внешнего сюжета, стилистической окраски и генетических корней пушкинских сказок, все они объединены своим подтекстом. Этот подтекст — адюльтер, осмысленный не в узком смысле супружеской неверности, но в более широком, как попытка героя гармонизировать свой мир путем эксплуатации посторонней созидательной энергии, которая манифестирована через введение в сказки фаллических символов. Мы также видим, что эти попытки, проходя стадию мнимого успеха, как правило, заканчиваются для героя плачевно. Исходя из этого, резонно задаться вопросом: не являются ли пять пушкинских сказок членами единой концептуальной парадигмы? Сопоставив хронологическую последовательность написания сказок с последовательностью появления в них новых сюжетных моментов, с разных сторон освещающих проблему, мы убеждаемся, что такое предположение может иметь реальные основания и что сказки Пушкина, взятые в совокупности, обнаруживают как формальные (кольцевая композиция), так и концептуальные (развивающийся транссюжет) признаки единого художественного цикла. Мы, однако, далеки от утверждения, что перед нами сознательно сконструированный автором сказочный цикл, и в связи с этим считаем целесообразным вернуться к вопросу о «протеизме» Пушкина. Не распространяя наших выводов на поэтику пушкинского творчества вообще, мы полагаем, что к его сказкам это совершенно неприменимо. Напротив, используя источники, совершенно разные и в генетическом, и в типологическом плане, от мифогенной волшебной сказки до современной новеллы в духе романтического ориентализма, Пушкин пишет пять сказок, три из них — одинаковым стихотворным размером, четвертую — размером «Песен западных славян», объединенные одной проблематикой, разрабатывающие разные стороны одного транссюже-

та, использующие один и тот же прием манифестации творческого начала через фаллический символ. Все сюжеты развертываются на едином пространственно-временном фоне обобщенной русской старины, в котором, однако, угадываются черты Московского государства XIV — XVI веков (деспотизм Салтана и Дадона, бояре и дворяне, упоминание татарина, пушки, палящие с пристани), иными словами, пять сюжетов разных времен и народов под пером Пушкина приобретают такое сходство на всех уровнях организации текста, которое никак не совместимо с представлением о протеизме и скорее свидетельствует о настойчивой тенденциозности и формальном однообразии автора. Последнее по отношению к Пушкину едва ли применимо, но, таким образом, вопрос о сказках Пушкина как о едином цикле поднимается с новой остротой.

В. А. Гудов
Уральский университет

«Повести Белкина»: проблема времени

Противоречивые отношения со временем в русской классической литературе имеют как план социальный — сомнения в возможности исторического прогресса, так и план эстетический — художественно претворенная боязнь физического времени. Конфликт представлений о времени как об «осевом», «линейном», «цивилизованном» и традиционалистической концепции времени «циклического», «культурного», «вечного» порождает в русской духовной истории отдельный сюжет — «сюжет времени», еще ждущий своих исследователей. Так, знаковая фигура такого сюжета — Н. В. Гоголь, в «Мертвых душах» одновременно создавший образ ловкого хроноплавателя Чичикова и утонувшего во времени Плюшкина. Читая русскую литературу как текст, главные конфликты которого сформулированы творчеством А. С. Пушкина, логично задаться вопросом: как разрешает он временную коллизию?

Тема времени довольно внятно звучит в «Повестях Белкина». На первый взгляд она не становится предметом

осознанного авторского расследования (исключая, пожалуй, прилегающую к «Повестям...» «Историю села Горюхина»). Негласно же тема времени присутствует уже в полном заглавии цикла: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина». В свою очередь каждая повесть имеет вполне выраженный временной сюжетный план. Ситуацию отложенной дуэли («Выстрел») можно рассмотреть как факт остановки времени. Образ главного героя застывает в пределах «таинственной какой-то повести», подчеркнута литературной и потому, в пушкинской логике, безжизненной. Время персонажа приобретает характер драматический, поскольку герой не развивается, а лишь приоткрывает завесу своей изначальной тайны. Застывший во времени герой хронометрируется извне, рассказчиком, живущим не в драматическом, но в эпическом времени — миметическом аналоге реального. Эстетический смысл выжидания Сильвио — в стремлении не столько покарать соперника, сколько разрушить статичную текстовую программу, вырваться на свободу из эстетически заданной ситуационной рамки. По очереди стреляя в картину (!), герои освобождаются — граф Б*** не по своей воле, Сильвио — добровольно — из янтаря замершего драматического времени и возвращаются в естественное лоно движущегося эпического, где Сильвио вскоре героически погибает (в ожидании развязки он избегал риска), а граф не берет более в руки пистолета.

Литературность и «остановленное» мгновение не менее синонимичны в «Метели». Воспитание героини («Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена») порождает драматическую коллизию, в коей героиня (да и Бурмин) застывают, как Сильвио в дуэли. В итоге естественное время самой жизни (в тексте — эпическое) растворяет в себе ложные временные представления и идет своим чередом во благо героев и жизни. Интересно, что контакт двух форм времени разрешается в зримом образе метели, которая одновременно явление и мистическое и совершенно обычное, в зависимости оттого, смотрим ли мы на время с драматической точки зрения — как на закономерно завершающийся

целестремленный сюжет либо как на естественное движение, смысл которого в нем самом.

В «Гробовщике» противостояние выдуманного и естественного времени явственнее всего. Гробовщик — своего рода повивальная бабка наоборот; процесс похорон внешне созидателен, но деструктивен по сути. Провозглашая тост за здоровье своих клиентов, приглашая их в гости, герой, по сути, пытается идти вопреки реальному времени. Само гробовое ремесло благодаря контексту повести символически ассоциируется со всякой человеческой деятельностью, стремящейся к опредмечиванию, к выстраиванию духовных структур, с равно возможной как прямой, так и обратной хронологией, и тешащейся иллюзией обмануть смерть, воплотившись в «пароходы, строчки и другие добрые дела». Материализация метафоры, позволившая мертвецу схватить живого (частый прием пушкинской сюжеттики), изживает коллизию и возвращает время в нормальное русло.

Пространственно-временное решение «Станционного смотрителя» ассоциируется с более очевидным, но менее пластичным и сложным решением гоголевских «Старосветских помещиков». Самсон Вырин даже по роду занятий обитатель пространства. Почтовая станция — центр пространства не только физического, но и духовного, не случайно рассказчик подчеркивает идиллические черты мира станции и семьи Самсона Вырина и его дочери. С отъездом Дуни в идиллически-неизменный мир станции приходит время: рассказчик, вторично посетив станцию, застает героя изрядно постаревшим, а в третий раз не только узнает о смерти Вырина, но и не обнаруживает и самой станции. Логика повести последовательно преодолевает два драматических временных сюжета: сюжет неизменного времени «отчего дома» и сентиментальный сюжетно-временной стереотип. Идеальный пространственный мир, изображенный в начале повести, пытается войти во время, но «связь времен» рвется, когда герою отказано видиться с дочерью. Сама же Дуня не становится жертвой сюжета в духе «Бедной Лизы», но входит во время эпическое, линейно устремленное в будущее. Сцена на могиле — знак при-

мирения линейного времени и пространственной идиллической вечности.

Полюбовное соединение мира изначального и линейно-временного происходит в «Барышне-крестьянке». Драматическое время литературной сюжетики здесь непрестанно пародируется в «загадочном» светском поведении молодого Берестова, в эпизоде, где Лиза стилизует себя под мадам Жюли, в «аглицком» стиле жизни Муромского, усугубляющем разорение его хозяйства. Но все это оказывается случайным, наносным и благополучно разрешается эпическим временем, обращаящим нас к естественной красоте и ценностям продолжающейся жизни.

В «Повестях Белкина» можно выделить своеобразную временную триаду, раскрывающую пушкинское отношение к этой проблеме: во-первых, неизменное, хронологически-неподвижное, как бы «вечное»; во-вторых, деструктивно-временное, то самое время, которое в движении своем отнимает и разрушает; в-третьих, конструктивно-временное, движущееся, но дарующее, возрождающее. Третья форма отчасти напоминает первую (циклическую), прежде всего своей человечностью, но осуществляет себя именно в движении и не чуждается естественного развития.

Связанная с «Повестями...» «История села Горюхина» рефлексировать время отчетливо и в связи с процессом творчества. В повести мы замечаем ту же трехсоставную фигуру сюжета времени: идиллическое детство героя (вне линейного времени), деструктивное время — восемь лет служивой юности героя, и линейное эпически-конструктивное время. Деструктивность второго рода времени подчеркивается мотивом скитаний (сравнение с Одиссеем), мотивом отсутствия воспоминаний и мотивом усугубляющегося распада. Вернувшись в отчий дом, герой «женщинам говорил без церемоний: Как ты постарела! — и мне отвечали с чувством: “Как вы-то, батюшка, подурнели!”» (герою в тот момент — 23 года). Эпически-конструктивное время в повести — дело рук самого героя, не сумевшего обрести покой с возвращением в циклический мир детства: к «новейшему письмовнику» и пятнадцати анекдотам кормилицы. Собственное творчество герой мыслит как линейно-хроно-

логический аналог реального времени, но более созидательный. Его нынешняя тяга к творчеству происходит не от литературности, а от погруженности в реальную жизнь (и прежде, кстати, ему не удавалась ни драма, ни баллады о Рюрике, а только подпись к портрету). Кроме того, герой обнаруживает, что субъективность художника не может стать самодостаточной точкой отсчета: неудачей заканчиваются попытки героя писать прозу из «мыслей, приходящих по порядку». Писатель, по мысли Белкина, должен быть судьей, наблюдателем и пророком веков и народов, то есть проращивать свой художественный акт во времени реальном, — с этой точки зрения равноценны история мировая и история села Горюхина. Художник одерживает линейное время и сам одержим временем — не случайно, написав «Историю...», герой чувствует себя более ненужным миру и, как явствует из Предисловия к «Повестям...», действительно вскоре умирает. Рукопись истории, хотя и оборвавшаяся в самом начале, успевает сказать о главном: о том, как неизменный «баснословный» мир входит во время (начинается эпоха управляющих), из плотного и неизменного становится все более дискретным и условным. Времена начинаются, причем деструктивные.

«Куда ж нам плыть?» в поисках благотворного линейного времени. Оно не в «пропавшей» части рукописи, но в самом начале, когда художник задумывает следовать логике времени — и времен — и одновременно судить их, человечески ценностно объяснять и дополнять. Такая мораль типична для пушкинских представлений об истории, времени и искусстве, но все же «Повести Белкина» и «История села Горюхина» особо интересны своим прямым мотивным, фабульным и сюжетным влиянием на «сюжет времени» дальнейшей русской прозы.

Поэтическая картина мира как проявление и результат духовной деятельности человека

Поэтический текст особенно труден для восприятия. И причиной этому является не столько высшая степень *формализации* поэтического текста (далее — ПТ), не столько его *просодическая специфика* и общая культурная, эстетическая и языковая *закодированность, зашифрованность*, сколько его *духовное* содержание, содержание, которое считается и называется *невыразимым, неизъяснимым, почти чудесным, волшебным и магическим*.

Поэтический текст самоценен в силу своей необычайной сложности и комплексности. Такой текст как бы, сам являясь переживанием и мыслью, внедряет таковые в сознание и психику читателя. При восприятии истинной поэзии у читателя возникает ощущение чего-то сверх меры драгоценного, живого и прекрасного, как сама жизнь.

Так, короткое шуточное стихотворение автоэпиграмного характера Геннадия Шнайдера: «Эх, туманы-растуманы, / дождик проливной!.. / Мой пиджак, во-первых, рваный, / Во-вторых, не мой...» — воспринимается не столько на *предметном, образном и идейном (глубинном)*¹ уровнях текстового смысла, не столько в рамках языковой картины мира, отображенной данным текстом, сколько на «духовном» уровне текстовых смыслов, автопародийный характер которого оборачивается трагедией и вызывает у читателя подобие катарсиса. *Поэтическая личность* автора этого текста на таком сверхглубинном, *духовном уровне смысла — личность трагическая*, поскольку *добрая, беспомощная, любящая и, безусловно, любимая*.

Одно из лучших русских лирических стихотворений «Я вас любил...» А. Пушкина — это поэтический текст, который имеет необыкновенно глубокое духовное наполнение, содержание:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;

Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.
(1829)

Анализ единиц культурного, эстетического и языкового пространств дает полиинтерпретационный результат. Стихотворение предположительно посвящено А. П. Керн и должно отображать и выражать сложность отношений автора и его возлюбленной. Однако эстетически данный текст дифференцирует личность автора, собственно поэта, и так называемого «лирического героя»: традиционно классическая — и формальная, и содержательная — поэтика этого текста, пятистопный ямб, графические особенности (монолитность двух катренов и написание личного местоимения *вас* не с прописной буквы), чистая, гармоническая дикция (звукоспись), богатейший поэтический ритм и др. Языковые особенности заключаются в отчетливой тематической и смысловой организации единиц лексического уровня, а также модальные единицы синтаксического уровня *может быть* и *дай вам Бог* (контраст модальных значений неуверенности и явно позитивного отношения говорящего к предмету говорения) при оксюморонной сочетаемости дают эффект множественности результата интерпретации текстовых смыслов. Среди последних выделяются следующие:

- 1) лирический герой разлюбил Ее, весь текст номинирует и выражает разрыв;
- 2) лирический герой все еще любит Ее, но тем не менее идет на разрыв в силу эмоциональной усталости, если не опустошенности;
- 3) лирический герой по-прежнему любит Ее, избирая форму объяснения в любви «от противного»;
- 4) лирический герой, любя Ее, начинает любить Ее еще сильнее и глубже и т. п.

Однако возможен еще один путь интерпретации смыслов этого текста — он заключается в декодировании пе-

риферийных смыслов эмоционального характера (*безмолвно, безнадежно, робостью, ревностью томим, искренно, нежно*) с учетом текстовой личности (автора), а также поэтологических особенностей самого Пушкина: результат оказывается абсолютно контрастным по отношению к вышеуказанным смыслам. Во-первых, адресат (*вас*) — это женщина (или женщины) вообще, это предмет любви и сама любовь как состояние, отношение и процесс; во-вторых, субъект любви, так же как и объект-адресат, есть сама любовь; в-третьих, Он и Она — это и есть собственно *жизнь и смерть, он/она — жизнь и он/она — смерть*. Данный текст автометафоричен, бытометафоричен, «богометафоричен», то есть выражает крайне обобщенные смыслы бытийного, субстанционального (и метафизического одновременно) характера в целом. Стихотворение «Я вас любил...» *метафизично*, а духовное пространство его является доминантным в смысло- и тектообразовании, полностью основываясь на смыслах единиц культурного, эстетического и языкового пространств данного поэтического текста.

Духовное содержание ПТ ощущается и воспринимается как учеными, так и поэтами (см., напр., комментарий Ю. М. Лотмана к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» как попытку осознания и выявления не только культурно-исторической специфики, но и духовной содержательности романа).

Иосиф Бродский так определяет функционально-содержательный аспект ПТ: «Поэт постоянно имеет дело со временем (*время*, по Бродскому, явление не социально-историческое, а бытийное, то есть *время вообще как движение*. — Ю. К.) ... это (стихотворение. — Ю. К.) — реорганизованное время...»². Рассуждая о метафизическом в литературе и поэзии, поэт замечает: «Поэзия есть искусство метафизическое по определению, ибо сам материал ее — язык — метафизичен»³. Поэзия, как и язык, по мысли Бродского — «источник всего» (там же), то есть источник того начала, существования и возможного конца данного (*нашего*) бытия, или, говоря прямо, поэзия есть выражение невыразимого, неизъяснимого, духовного.

Средства формирования поэтической картины мира

Языковая картина мира (ЯКМ) — модель мира или его той или иной части. По мысли большинства ученых, исследующих данный вопрос (В. Н. Поставалова, А. А. Уфимцева, Ю. Н. Караулов и др.), ЯКМ — не зеркало, а *интерпретация*⁴, или субъективный образ объективной реальности, то есть элемент образности (схематизма, моделирования и структурирования вообще) неотделим от процесса изучения ЯКМ. Языковая картина мира объективна, так как не индивидуальна, хотя и обусловлена психологией и социальностью той или иной языковой личности. ЯКМ объективна в той же степени, насколько объективен сам язык.

Художественная, поэтическая картина мира формируется в сознании автора и читателя за счет не только единиц языка, но и — главным образом — единиц текстового уровня языковой системы, а также посредством единиц культурного, эстетического и духовного пространств поэтического текста. Поэтическая картина мира (ПКМ) — результат художественного, образно-представительного моделирования мира, различных сфер деятельности человека в реальной и художественной действительности. Поэтическая картина мира — это система смыслов, образов и представлений, сформировавшихся в сознании автора и читателя при посредстве единиц формальной, содержательной, функциональной, «культурной», «эстетической» и «духовной» семантики поэтического текста. ПКМ автора не должна соответствовать ПКМ читателя, так как последняя детерминирована восприятием поэтического текста, той или иной степенью герметичности форм, содержаний и функций ПТ. Поэтому следует изучать, описывать и анализировать некий *обобщенный вариант (инвариант) авторской и читательских картин мира*.

ПКМ — явление комплексное, неоднородное, имеющее свои части, компоненты, свое происхождение (генезис), развитие и распад, функции, атрибуты и трансформации. Строение, структуру ПКМ как системы можно представить следующим образом:

— *ядерная сфера / компонент* ПКМ формирует-

ся за счет смысловой семантики единиц *языкового пространства* ПТ («классический» ПТ), *культурного* и *эстетического* пространств ПТ («авангардный» ПТ) и главным образом ядро ПКМ любого поэтического текста формируется за счет единиц *духовного пространства* ПТ;

— **периферийные сферы / компоненты** ПКМ формируются в основном за счет смысловой семантики (крайне вариантного, интерпретационного характера) единиц *культурного* и *эстетического* пространств ПТ.

ПКМ не имеет четких границ, как ЯКМ, в силу обусловленности ее динамикой эмоциональных, психологических, ассоциативных, а также интуитивных смыслов, образов и представлений.

ПКМ — явление динамическое, поскольку такая КМ *насквозь антропологична*. Изменение структуры ПКМ константного текста зависит в первую очередь от *перемены восприятия* ПТ: один и тот же ПТ может восприниматься по-разному вчера, сегодня и завтра; восприятие ПТ дифференцировалось в XVIII веке, в XIX веке, в начале XX века и в настоящее время — в конце второго тысячелетия после Р. Х.

Динамика ПКМ проявляется в возможности смены ядерной части на периферийную и наоборот. Ср., например, перемену восприятия и соответственно изменение декодирования и интерпретации стихотворения Пушкина «Пророк». Если со времени написания (1826) до 80-х годов XX века этот текст понимался в целом как автометафора, текст-гипербола, а интерпретация текстовых его смыслов укладывалась в формулу «Воскрешение Души Словом Божьим», то в 1988 году литературовед-профессионал, теоретик метаметафоризма, метареализма, «новой московской» поэзии и поэзии концептуализма Михаил Эпштейн в статье «Как труп в пустыне я лежал...» предлагает новое прочтение этого (не самого лучшего. — Ю. К.) пушкинского стихотворения: «Перечитаем “Пророка” сегодняшними глазами — и нас как будто впервые потрясает необходимость *умерщвления* (выделено автором. — Ю. К.) человеческого. Ему было дано змеиное жало вместо языка, пылающий уголь вместо сердца — так был разъят в нем и умерщвлен

весь человеческий состав. Что это за чудище лежало в пустыне — с жалом во рту и углем в грудной клетке! А ведь это был пророк — в нем уже все готово было восстать по зову Господа... Серафим уже свершил свой тяжелый чернорабочий труд: *новый сверхчеловеческий организм* (подчеркнуто мною. — Ю. К.) готов к жизни»⁵. То есть данное восприятие ПТ (в век всеобщей компьютеризации) переходит из разряда вербального в виртуальное, схематизированное и достаточно остроумно-примитивное.

Основным средством формирования художественной (поэтической) картины мира в сознании автора / читателя являются тестовые, культурные, эстетические и духовные смыслы вербальных знаков — единиц языка / текста. Смыслы (смысловая семантика) данных единиц языка могут формировать любую часть ПКМ — как ядерную, так и периферийную, наполняя их в сознании автора / читателя образами и представлениями широкого спектра — от понятийных до эмоциональных, психологических, культурных и духовных. Так, ядром КМ стихотворения О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» оказывается *образ — представление отчаяния*, сформированный в основном за счет смыслов лексических, культурных и духовных. Проследить формирование той или иной части ПКМ возможно, только следуя по цепочке «от материального (знаков языка — культуры — эстетики — духовности) к идеальному», а никак не наоборот, так как процесс формирования любой картины мира как системы ментального типа противоположен, направлен противоположен процессу номинации.

Обычно процесс номинации представляется в виде цепочки реалия → понятие → термин⁶. Процесс поэтической номинации является более сложным, хотя в основе его лежит номинация языковая. Такой процесс можно представить следующим образом:

реалия (ирреалия) = замысел → текстовые (языковые, культурные, эстетические, духовные) смыслы → вербальный / паравербальный / невербальный термин (где паравербальными терминами являются единицы поэтической графики, поэтического ритма (просодические единицы), поэти-

ческая интонация («внутренний», текстовый жест и т. д.), а невербальными терминами являются единицы — факты культурного и духовного пространств поэтического текста).

Процесс формирования поэтической (художественной) картины мира представляется следующим образом:

реалия (ирреалия) = замысел → текстовые смыслы → термин → денотация (восприятие смыслов и формирование образов-представлений) → сигнификация = обобщение и дифференциация образов-представлений → компонент (ядерный / периферийный) КМ → КМ.

Поэтический текст и поэтическая картина мира, их части, компоненты и единицы не вступают в абсолютно изоморфные отношения (или в отношения прямого соответствия). В зависимости от широты и глубины восприятия предметного / образного / глубинного / духовного уровней общего текстового смысла *текст может быть уже картины мира (смысло-текстовая асимметрия) и наоборот*. Чаще всего первый вариант соответствует восприятию традиционно-классических, а второй — авангардных поэтических текстов. Однако, как правило, поэтический текст как лингво-культурное и духовное целое является носителем и «держателем», возможно, нескольких «читательских» вариантов авторской художественной картины мира. Именно такая картина мира в совокупности с художественной (языковой) личностью поэта и является предметом антропологистики поэтического текста.

Отношение текст — картина мира невозможно определять как отношение числителя к знаменателю, хотя текст — это единственное материальное основание и средство формирования идеальной сущности — художественной картины мира. Поэтический текст содержит в себе единицы (любого из своих макрокомпонентов-пространств) текстообразующего, смыслообразующего и стилиобразующего характера. Эти единицы могут выполнять различные «строительные», структурные функции — от центральных, ключевых и доминирующих до побочных, периферийных.

Каждый поэтический текст содержит в одном (или сразу в нескольких) из своих пространств такие единицы-доминанты, которые в рамках данного текста являются

постоянными, *константными*. Существуют такие *текстовые константы*, являющиеся структурно необходимыми для формирования картины мира, как *лингвистические, культурные, эстетические, духовные, психологические, социологические, эмотиологические* (эмоциональные) и *комплексные* (наличие в тексте сверхпарадигмы, например, лингвистических констант).

Ср., например, тексты В. Хлебникова:

Текст 1

Кузнечик
Крылшкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

(1908 или 1909)

Текст 2

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи — гзео пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо.

(1908 или 1909)

Текст 1 содержит константу лингвистического характера, это — слово-дериватема, комплекс неологических словообразовательно-лексических смыслов (***лингвистические константы*** — ***словообразовательные неологизмы***: *крылшкуя, золотиписьмо, тарарахнул, зинзивер, лебедиво*). Именно данная константа является доминирующим, ключевым, базовым «отображателем», «выражателем» и «формирователем» картины мира, соответствующей (весьма опосредованно — через восприятие) данному тексту.

Текст 2 содержит комплексную константу также лингвистической природы: слово-звукообраз / идеофон (фоносемантический текстовый смысл), слово-дерива-

тема и слово-текстема (лексический смысл):

звукообразная константа — бобэоби, вээоми, лизээй, гзи -гзи — гзео;

словообразовательная константа — те же лексемь;

лексическая константа — пелись (губы), пелись (взоры), пелись (брови), пелся (облик), пелась (цепь).

Ср. также стихотворение О. Мандельштама «Чернозем»:

Переуважена, перечерна, вся в холе,
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,
Вся рассыпаячись, вся образуя хор, —
Комочки влажные моей земли и воли...

В дни ранней пахоты черна до синевы,
И безоружная в ней зиждется работа, —
Тысячехолмие распаханной молвы:
Знать, безокружное в окружности есть что-то.

И все-таки земля — проруха и обух.
Не умолить ее, как в ноги ей не бухай, —
Гниющей флейтою настраивает слух,
Кларнетом утренним зазывает ухо.

Как на лемех приятен жирный пласт,
Как степь лежит в апрельском провороте!
Ну, здравствуй, чернозем, будь мужествен, глазасть...
Черноречивое молчание в работе.

(Апрель 1935)

Данный текст лингвоконстантен, комплексная константа его такова:

текстофоническая константа — чрн, вхл, хлкх, вздх, хр, влжн, вл, пхт, чрн, ржн, кржн, (тсч) хлм, рпхн, бх, бх, гниц, нстрж, слх, клрн, трн, ух, жрн, прврт, чрнзм, мж (ст) вн, чрнрчв, лпчн, рбт (звукобукворяды), звуковой типовой ряд — чрнвхпжрлзб;

словообразовательная константа — переуважена, перечерна, тысячехолмие, зазывает, черноречивое (молчание);

лексическая константа — тематическая группа, тематические центры лексики со значением «пахотная работа (вспашка)» и «творчество» (словесность, вообще творчество).

Стихотворение И. Анненского «Среди миров»:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной ищу ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.

(3 апреля 1909, Ц[арское] С[ело])

Этот текст содержит в себе *комплексную константу*:

графическая константа — Звезды, Ее, (у) Нее, (от) Нее, (с) Ней;

лексическая константа — тематическая группа лексики со значением *света и темноты* (светило, Звезда, светло, свет);

эмотиологическая константа — любил, томлюсь, сомненье (тяжело), ищу (ответа);

духовные константы — концептуальные антиномии *любить* — *томиться* и *свет* — *тьма*.

Стихотворение А. Еременко «О чем базарите, красные патриоты...»:

О чем базарите, красные патриоты?
Езжайте в Грузию, прочистите мозги.
На холмах Грузии, где не видать ни зги,
вот там бы вы остались без работы.
Богаты вы, едва из колыбели,
вот именно, ошибками отцов.
И то смотрю, как все поднаторели,
кто в ЦэДээЛе, кто в политотделе...
Сказать еще? В созвездье Гончих Псов.
Но как бы вас масоны ни споили,
я верю, что в обиду вас не даст
Калашников, Суворов, Джугашвили,
Курт Воннегут,
вельвет и «адидас»! —

(1980-е гг.)

содержит в себе в качестве ведущей *культурную константу* (лексика со значением «имя собственное — топоним,

астроним, имена политических и др. известных в эпоху, современную поэту (80-е гг. XX в.), лиц»: *Грузия, Гончие Псы* (созвездие), *Цэдээл* (е) (Центральный дом литератора), *Калашников* (конструктор стрелкового оружия), *Суворов* (русский полководец), *Джугашвили* (подлинная фамилия Сталина), *Курт Воннегут* (американский писатель (60 — 70-е гг. XX в.)), — кроме того литературного характера парафраза «На холмах Грузии...» и т. д.). Текст также содержит *лексическую константу* (стилистические маркированные слова в основном сленгового / жаргонного характера) — *базарить, красные патриоты, прочистить мозги, масоны, «адидас»*.

Ср. также стихотворение А. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (1828):

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Художественная картина мира этого поэтического текста формируется на основе единиц лингвистической и духовной константы:

лексическая константа (тематический комплекс, центр лексики с крайне обобщенным значением *судьба*) — *дар, жизнь, судьба, казнь* (смерть), *власть* («враждующие силы» вообще);

духовная константа (общекультурные концепты) — *душа, тайна, ум, сердце*;

в качестве периферийной выступает **константа эмоционалогическая** — *напрасный* (дар), *случайный* (дар), *враждебная* (власть), *страсть, сомнение, взволновать, пустой* (сердце), *праздный* (ум), *томить, тоска*.

Стихотворение К. Кедрова «Людмила Русланова (Ля-ля-патефон)»:

Балтимор-са, балтимор-сан —
стрекочут кузнечики
тара-торкин тара-тара-торит
и молчит медоносное семя судьбы
Итак: Кальдерон, Дивногорск, Обноски —
вот три сути, три откровения
камней отложения
Ливорно ливерно в печень
а потом только Пиночет
но и он был давно
да еще Аспазия
кто она не известно
вероятно чья-то жена
Цезаря вне подозрений
А я не Цезарь
Ливон — капуста — ауфштейн
Филемон и Бавкида, я вас люблю
Бадмаев — Бадмаев, индиго дорого —
три рубля сигизмунд-ноль копеек
и парнокопытный икс
ка редуцированное летное
Людмил и Руслана. —
(1984)

на первый взгляд это — текст-сумбур, основанный на перечислении в основном имен собственных, имеющих макаронические (заимствованная лексика в неноминативном употреблении) вкрапления, также содержащий в себе набор случайных (фоноигровых и смыслоигровых) лексем, включающий в себя даже палиндром «но и он», а также неологизмы с непроницаемым деривационно-лексическим значением («три рубля *сигизмунд-ноль* копеек»), то есть данный текст — это текст-коллаж лингво-культурного происхождения и характера. Доминируют в этом тексте, естественно, единицы культурного и эстетического пространств. Текст принадлежит к авангардной поэзии постмодернизма, поэтому формирует в сознании читателя особую картину мира, которую можно назвать или *доконцептуальной*, или *постконцептуальной* в силу «размытости» лексико-смыслового и культурно-смыслового содержания собственно текста. Та-

ким образом, основой для формирования КМ данного текста является культурно-эстетическая константа. Уникальность этого текста и его антропологической константы заключается в том, что весь текст в целом является собственно комплексной константой лингвистического, культурного и эстетического характера.

Стихотворение И. Бродского «Рождественская звезда»:

В холодную пору, в местности, привычной скорей к жару,
чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к горе,
младенец родился в пещере, чтоб мир спасти;
мело, как только в пустыне может зимой мести.

Ему все казалось огромным: грудь матери, желтый пар
из воловьих ноздрей, волхвы — Балтазар, Гаспар,
Мельхиор; их подарки, втащенные сюда.
Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребенка издавека,
из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд отца.

(24 декабря 1987 г.)

Это замечательное стихотворение включается в культурно-поэтическую (если не ритуально-культурную) парадигму *текстов Бродского, сочиняемых им в канун Рождества Христова*.

Текст стихотворения достаточно прост и прозрачен в смысловом отношении, так как его языковое и эстетическое пространства организованы традиционно классически: три строфы, парные рифмы, метрика смешанная — неправильные трехсложные размеры на амфибрахической основе; лексика тематически организована в группы, которые в структурно-смысловом отношении и в процессе текстообразования образуют иерархию конкретно-абстрактного характера (от частного — к общему): лексика со значением географическим, погодным (пустыня), лексика со значением Рождества Сына Божьего (имена собственные волхвов) и лексика с крайне обобщенным значением духовного характера (*мир, Вселенная, Отец*).

Доминантой в формировании художественной картины мира в сознании автора/читателя является текстовая кон-

станта единиц духовного (и, естественно, лексического) пространства.

Духовная, лингво-духовная константа того или иного поэтического текста — показатель его лингвистической, культурной и эстетической цельности и гармонии. Такое качество поэтического текста, как *гармония* (всех пространств и уровней ПТ), номинируется в автоопределениях поэзии и поэтического текста практически с момента появления первых стихотворных текстов, а в России — с XVIII века (Г. Р. Державин). *Гармония поэтического текста* есть результат динамики и развития его духовного содержания, его духовного пространства, которое обуславливает не только наличие пропорционально развитых и организованных языкового, культурного и эстетического пространств, но и углубляет, дисциплинирует и вырабатывает профессионально-читательское (по типу авторского: М. Цветаева — «читатель и поэт — соавторы») восприятие всех сторон, аспектов и нюансов стихотворения как особого типа художественного текста, как одного из основных видов духовной деятельности человека в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Купина Н. А.* Смысл художественного текста и аспекты лингво-смыслового анализа. Красноярск, 1983. С. 106.

² Цит. по: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 152.

³ Там же. С. 159.

⁴ *Постовалова В. И.* Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. М., 1988. С. 29.

⁵ *Эпштейн М.* Как труп в пустыне я лежал // День поэзии-1978. М., 1978. С. 159 — 161.

⁶ См.: Языковая номинация: Общие вопросы. М., 1977.

М. Э. Рум

Уральский университет

Пушкинские розы ***Quasi una fantasia***

Данные заметки носят чисто юбилейный характер, не претендуя на полноту, научность и оригинальность, а лишь демонстрируя попытку субъективной (но, возможно, впол-

не банальной) интерпретации одного из общепозитических штампов в пушкинской поэзии.

Роза у Пушкина встречается достаточно часто (около 100 раз), при этом некоторые из пушкинских *роз* весьма знаменательны. Прежде всего вспомним лицейское стихотворение — блестяще выполненный урок, потрясший одноклассников лаконичным изяществом:

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза, дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на лилею нам укажи.

Эта достойная не мальчишки, но мэтра миниатюра с особой силой поражает мастерством, если сравнить ее с пушкинскими же более ранними лицейскими *Stances*:

Avez-vous vu la tendre rose,
L' aimable fille d' un beau jour... etc.,

которые кажутся французским переложением сумароковского сонета:

Взгляни когда, взгляни на розовый цветок,
Тогда когда уже завял ея листок:
И красота твоя, подобно ей, завянет.
Не трать своих ты дней, доколь ты нестара,
И знай, что на тебя никто тогда не взглянет,
Когда, как розы сей, пройдет твоя пора. —

в свою очередь, скорей всего, тоже имевшего какой-либо французский прототип.

Пожалуй, именно сразу назойливо приходящие на ум параллели заставляют ощутить собственно пушкинскую неподражательную поэтическую силу в «Розе»: и динамичный лаконизм, и «светлость» полагающейся грусти по утраченной *розовости*, и отсутствие *moralité*.

Другое хрестоматийное упоминание о розе — ехидные *романтические розы*, наряду с прочим романтическим гар-

ниром приписываемые Ленскому в «Евгении Онегине». Легко предположить, что здесь присутствуют и самокритичные воспоминания о собственных *розовых* строках, поскольку именно ранние стихи гения особенно обильно «усыпаны розами» (см. об этих *розах* далее).

В том же «Евгении Онегине» памятливы *розы*, с полемическим озорством срифмованные с *морозами*. Отметим, кстати, что трудно понять, почему Пушкин так уверен, что читатель «ждет уж рифмы *розы*», поскольку такая рифма у него именно здесь встречается впервые (но еще будет позд-нее!), а *розы* до сих пор поэт наиболее частотно рифмовал со *слезами*, в том числе и в упомянутых только что строках про поэзию Ленского. Если уж смотреть на «розовые» рифмы, то кроме *розы-слезы* (*роз-слез*) встречается еще вполне поэтически традиционное *розы-прозы*, не менее традиционное в бытийном плане *розы-лозы* и по-детски забавное *берез-роз* в описании русской бани в «Руслане и Людмиле». О *морозной* рифме мы еще поговорим.

Впрочем, «розовые» рифмы не так уж часты в пушкинских *розовых* стихах, между тем как поэтических *роз* у поэта достаточно, и, как кажется, они даже поддаются определенной классификации.

В хронологическом порядке первой является в пушкинских строках та, которую хочется назвать *французской розой*, — это весьма абстрактный символ девичьей красоты и эротики, ср.:

И ты [юбка], виясь вокруг прекрасных ног,
Струи ручьев прозрачнее, светлее,
Касаешься тех мест, где юный бог
Покоится меж розой и лилеей....
На ложе роз, любовью распаленны...
Обнявшись любовники лежат...
Представил бы все прелести Натальи...
Вкруг головы венок душистых роз...
(*Монах, 1813*)

... вместо роз, Амуром насажденных...
(*Красавице, которая нюхала табак, 1814*)

Сим примером научитесь,
Розы, девы красоты...
(*Леда, 1814*)

Только весною
Зефир молодою
Розой пленен...
Ах, для тебя ли,
Юный певец,
Прелесть Елены
Розой цветет?...
(*Измены, 1815*)

Тогда толпой с лазурной высоты
На ложе роз крылатые мечты,
Волшебники, волшебницы слетали...
(*Сон, 1816*)

Как лилия с зарею
Красавица цветет;
Все в ней очарованье:
И томное дыханье,
И взоров томный свет,
И груди трепетанье,
И розы нежный цвет —
Все юность изменяет...

Здесь розы наклонились
Над вами в темный кров;
И ветры притаились,
Где царствует любовь...

Спокойно дремлет Лила
На розах нег и сна...

О Лила! вянут розы
Минутная любви.
Познай же грусть и слезы,
И ныне терны рви.
(*Фавн и Пастушка, 1813—1817*)

Этот перечень вполне можно продолжить (ср. еще «Гаврилиаду», «Руслана и Людмилу» и др.), однако *французская роза* практически не выходит за рамки лицейской поры.

Во многом французской поэтической традицией обусловлена другая символическая «розовая» модификация, тоже в основном юношеская — это *вакхическая роза*, ср.:

Вдруг из глубины пещеры
Чтитель Вакха и Венеры,
Резвых фавнов господин,
Выбежал Эрмиев сын.
Розами рога обвиты...
(*Блаженство, 1814*)

Уже с венком из роз душистых
Меж кудрей выющихся, златых,
Под сенью тополей ветвистых,
В кругу красавиц молодых,
Заздравным не стучишь фиалом,
Любовь и Вакха не поешь...
(*К Батюшкову, 1814*)

Вижу: горлица на лире.
В розах кубок и венец...
Други, здесь почиет в мире
Сладострастия мудрец.

Вот и музы, и хариты
В гроб любимца увели;
Плющем, розами увиты,
Игры вслед за ним пошли...
(*Гроб Анакреона, 1815*)

В уборной у Венеры
Фиал Анакреона.
Вином он был наполнен.
Кругом висели розы,
Зеленый плющ и мирты,
Сплетенные рукою
Царицы наслаждений
(*Фиал Анакреона, 1816*)

Вино струится, брызжет пена,
И розы сыплются кругом...
(*Торжество Вакха, 1818*)

Приап...
Тебя украсил я венком из диких роз,
При пляске поселян веселых...
(«Могущий бог садов...», 1818)

и т. п.

Естественным продолжением этих символических роз становится *роза* как символ ушедшей юности, «весны жизни» — единственный *розовый* символ, без особых изменений проходящий через всю поэзию Пушкина, ср.:

Иль юности златой
Вотще даны мне розы,
И лить навеки слезы
В юдоли, где расцвел
Мой горестный удел?
(Городок, 1815)

И светлой Ипокреной
С издетства напоенный,
Под кровом вешних роз
Поэтом я возрос...
(Батюшкову, 1815)

Я ей принес увядши розы
Веселых юношества дней...
(Стансы, 1817)

Твоя краса, как роза, вянет...
(Платонизм, 1819)

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной...
(Виноград, 1824)

Была пора: наш праздник молодой
Сиял, шумел и розами венчался...
(1836)

Роза юности, быстро теряющая свои лепестки, — один из банальнейших языковых образов, тем не менее лежащий в основе не только анекдотических тостов «за красную розу в начале пути», но и стихов «Ишки Мятлева», а затем их гениальной тургеневской реминисценции. Есте-

ственное продолжение этого символа — еще один языковой штамп: розы — символ радости, беспечности. Естественно, и он находит воплощение в пушкинских строках:

Доселе в резвости беспечной
Брели по розам дни мои...
(Послание к Юдину, 1815)

Уснув меж розами, на тернах я проснулся...
(Шишкову, 1816)

... я радость ненавижу;
Во мне остыл ее минутный след.
Опали вы, листы вчерашней розы.
Не доцвели до месячных лучей.
Умчались вы, дни радости моей!
Умчались вы — неволью лютуют слезы,
И вяну я на темном утре дней.
(Элегия, 1817)

Ты, с юных лет презрев волненье жизни ратной,
Привыкнув розами венчать свои власы
И в неге провожать беспечные часы..
(К Овидию, 1821)

Вот, Зина, вам совет: играйте,
Из роз веселых заплетайте
Себе торжественный венец...
(1826)

Все перечисленные *розы* в конечном счете сводятся именно к европейской (французской) традиции, притом не только поэтической, но и языковой, ср. франц. *rose* — «перен. свежесть, красота», *être sur des roses* (букв. «быть, лежать на розах») — «наслаждаться всеми благами жизни». Пушкин, как примерный ученик, «прорабатывает» технику французского символа розы, от его античных истоков до языкового штампа. Прорабатывает — и пресыщается им: указанные даты написания стихов хорошо демонстрируют «увяданье» интереса к розе по мере взросления поэта. Более того, пора южной ссылки, то есть пребывания поэта в поросших настоящими розами местах, — пора «розового воздержания». Даже в строках привычной любовной темати-

ки, где лицеист Пушкин не обходился без роз, теперь их либо нет вообще, либо их заменяют просто *цветы*, ср.:

... где пламенем страстей
Впервые чувства разгорались,
Где музы нежные мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая мне изменила радость...
(«Погасло дневное светило...», 1820)

Увы, зачем она блистает
Минутной, нежной красотой?
Она приметно увядает
Во цвете юности живой...
(1820)

Взгляни на милую, когда свое чело
Она пред зеркалом цветами окружает...
(*Красавица перед зеркалом*, 1820)

Вчера был день разлуки шумной,
Вчера был Вакха буйный пир,
При кликах юности безумной,
При громе чаш, при звуке лир
Так! Музы вас благословили,
Венками свыше осеня...
(*Друзьям*, 1821)

Конечно, несколькими примерами трудно доказывать отсутствие *роз*, но, право, кажется, что «совет... оставить розы» дан кем-то не только Давыдову, но и самому Пушкину. Однако, вернувшись в северные земли, Пушкин заново вспоминает крымские розы, и они вновь появляются в его стихах, хотя и в новом качестве. *Роза французская* сменяется *восточной розой*¹, воспеваемой поэтом-соловьем, ср. «Соловей и роза» (1827), а также:

О дева-роза, я в оковах...
Так соловей...
Близ розы гордой и прекрасной
В неволе сладостной живет...
(1824)

Там звезда зари взошла,
Пышно роза процвела.
Это время нас, бывало,
Друг ко другу призывало
.....

И являлася она
У дверей иль у окна
Ранней звездочки светлее,
Розы утренней свежее...
(С португальского, 1825)

Впрочем, *восточная роза* уже не столь пышно цветет в пушкинской поэзии, как в юности цвела *французская*. Возвращаясь к былым символам уже зрелым поэтом, Пушкин наполняет новым смыслом и *французскую эротическую розу*, увядающую, сгорающую в пламени страсти:

Не розу пафосскую,
Росой оживленную,
Я ныне пою;
Не розу феосскую,
Вином окрепленную,
Стихами хвалю;
Но розу счастливую,
На персях увядающую
Элизы моей...
(1829)

Тому одно, одно мгновенье
Она цвела, свежа, пышна —
И вот уж вянет — и.....
..... опалена
Иль жар твоей груди....
Младую розу опалил...
(1829)

(кстати, нашедшую развитие в тургеневской розе, которая тоже «была сожжена»), и восточную розу-красавицу, «выращивая» на ее почве образ *русской розы*, теперь уже не из озорства, а вполне обоснованно рифмуемой с морозом:

Есть роза дивная: она
Пред изумленную Киферой

Цветет, румяна и пышна,
Благословенная Венерой.
Вотще Киферу и Пафос
Мертвит дыхание мороза,
Блестит между минутных роз
Неувядаемая роза.

(1827)

Полезен русскому здоровью
Наш упоительный мороз;
Ланиты, ярче вешних роз,
Играют холодом и кровью.

(1828)

Но бури Севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!
(«Зима. Что делать нам в деревне...»,
1829)

В 30-е годы *розы* отцветают, уходят из пушкинской поэзии, хотя последняя из *роз* (*роза «сладкой» юности*) датируется 1836 годом (см. выше).

Итак, *французская роза*, соединенная с *восточной*, на северной почве породила *розу русскую*. Конечно, этой схемой не исчерпывается пушкинский букет роз. Есть, например, *роза альбомная*:

И с розой сходны вы, блеснувшею весной:
Вы так же, как она, пред нами
Цветете пышною красой
И так же колетесь, бог с вами.
(«Т — прав, когда так верно вас...», 1824)

Вы сами знаете давно,
Что вас любить немудрено,
Что нежным взором вы Армида,
Что легким станом вы Сильфида,
Что ваши алые уста,
Как гармоническая роза,
Что наши рифмы, наша проза
Пред вами шум и суета.
(Ел. Н. Ушаковой, 1829)

Возможно, наброском альбомного посвящения является и следующий отрывок:

Играй, прелестное дитя,
Летай за бабочкой летучей,
Поймай, поймай ее шутя
Над розой..... колючей...

(1825)

Интересно, что только дважды Пушкин вспоминает о розе не только как о прекрасном, но и как о колючем цветке. Впрочем, пушкинская *роза* — роза, практически лишенная реальных черт, она сплошь символична. Особенно показателен в этом отношении уже упоминавшийся пушкинский «Виноград», ср.:

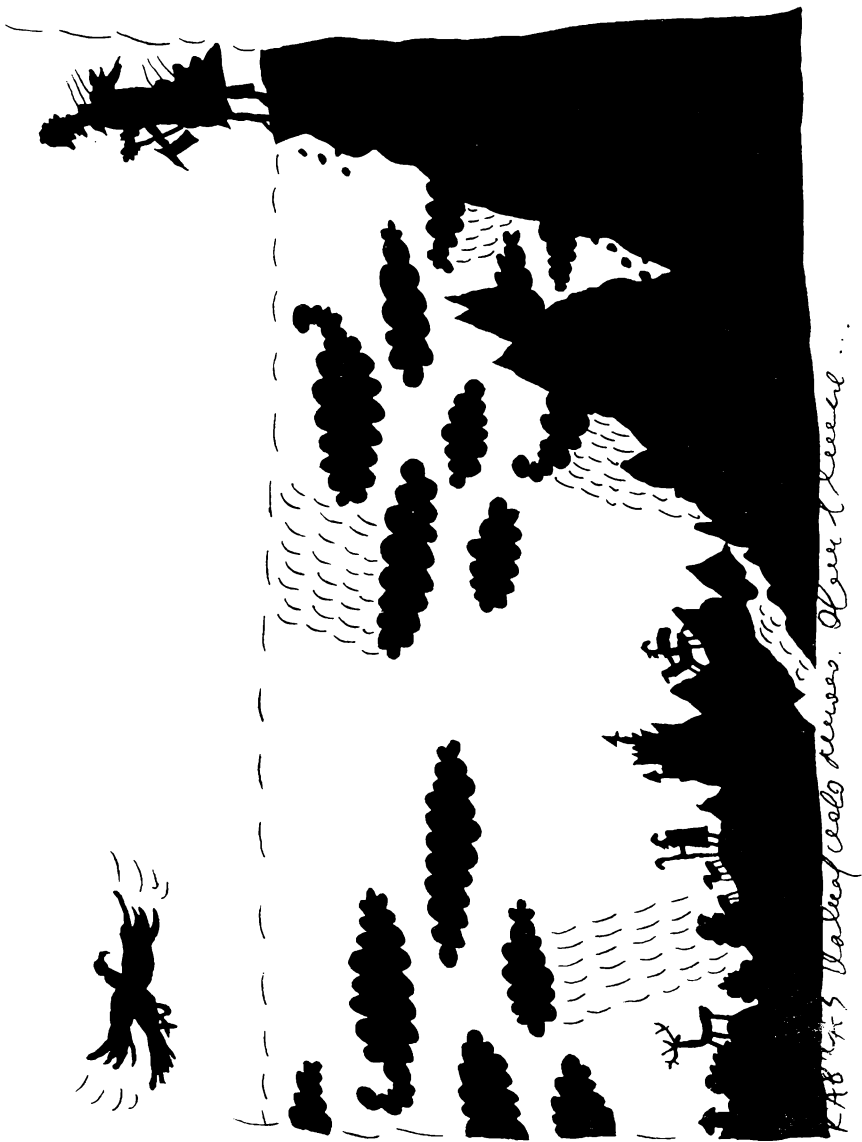
Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной,
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой,
Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

Чисто номинальная роза сочетается с реальным, «плотским»; чувственно-конкретным виноградом, что делает розу особенно абстрактной. Даже когда роза в стихах Пушкина выступает не как символ, а как вполне реальный цветок, только в этом реальном значении упоминающийся, она все равно полностью лишена каких-либо конкретных черт, кроме разве «алости», ср.:

Тюльпан и розу поливаю
И счастлив в утренних трудах.
(Это в Захарове! — М. Р.)
(Послание к Юдину, 1815)

Поставлен крест над новою могилой
И на кресте завялых роз венец...
(«Там у леска...», 1918)

Возри: то солнца луч румянит небеса,
То в легких облаках плывет луна златая.





11 20, 62 20 or near Greener,
 11 20, 62 20 or near Greener,

11 20, 62 20 or near Greener,
 11 20, 62 20 or near Greener,
 11 20, 62 20 or near Greener,

I.

Рождается в полях весенняя краса,
Алеет роза молодая...

(К Овидию, 1821)

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.

(Фонтану Бахчисарайского дворца, 1824)

Добавим к этому еще таинственные для нашего времени старушечьи розы, почему-то сочетающиеся с чепцами в «Онегине»:

... Дамы пожилые,
В чепцах и розах, с виду злые...

и по-блоковски построенный на деталях портрет какой-то незнакомки в юношеском отрывке:

Под шляпой с розами.....
И грудь открытая, и эти кружева,
И на одно плечо накинута шаль...
(1819)

Наверное, пора «оставить розы». Поэзия Пушкина неисчерпаема. Попытка «разъять ее гармонию» какой-либо собственной интерпретацией неизбежно приводит к желанию просто читать и наслаждаться.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Интересно, что в поэме «Бахчисарайский фонтан» *роза*, хоть и неоднократно упоминается, сохраняет вполне «французский» облик.

**Особенности
лексико-семантических пространств
однотемных поэтических текстов
(на примере стихотворений А. С. Пушкина
«Пророк»
и Н. С. Гумилева «Пророки»)**

Поэтический текст — результат словесной (вербальной), мыслительной и духовной деятельности. Языковое пространство поэтического текста — это система, имеющая свою структуру, которая при поддержке графической и дискурсной форм образует свою особую материально-знаковую форму, включает в себя лингво-текстовые единицы следующих уровней: фонетического, словообразовательного, лексического и синтаксического.

Единицы лексического уровня — это основное средство и текстостроения, и смыслообразования, и смысловыражения. Слово в ряду других текстовых единиц обладает наибольшей структурной, конструктивной, смысло-накопительной и кумулятивной силой. Слово — это базовый, центральный, ключевой знак языка, речи и текста, который соединяет в себе и выражает собой черты, характеристики и качества различных способов и видов языкового, речевого, текстового мышления, выражает и моделирует в тексте реальный и ирреальный миры и формирует на основе той или иной части картины мира особый, самый сложный мир эмоций, мыслей и духовных ценностей человека.

Текст, по словам Н. С. Болотновой, имеет лексическую структуру, которая «организуется по сетевому принципу с учетом различных связей лексических единиц как “по горизонтали” (в соответствии с линейным развертыванием текста), так и “по вертикали” (с учетом ассоциативно-семантических переключек дистантно удаленных лексических единиц). Сетевой принцип предполагает наличие “узлов”, фокусирующих пучки связей и отношений лексических элементов».

Сетевой принцип наиболее ярко просматривается в организации и структуре лексико-семантических и лексико-тематических классов, групп слов (имеем в виду как «горизонтальные», так и «вертикальные» ассоциативно-смысловые отношения). Именно смысловая система (система смыслов) лексической тематической группы (класса) способна формировать и выражать как поверхностные, так и глубинные поэтические смыслы. Единицы лексического уровня языкового пространства поэтического текста функционируют не изолированно, а в составе той или иной группы слов, объединяющихся на основе семантического и денотативно-тематического сходства, образуя смысло-тематическую сеть содержательной структуры текста и заключающая в себе лексико-смысловые центры.

Смысло-тематические группы (ТГ) являются структурными компонентами лексико-смысловой системы — словаря-тезауруса. Тезаурус поэтического текста имеет свои смысло-тематические центры — идеологемы — смысловые конденсаторы, обозначения и выразители культурных и духовных ценностей.

Метод наиболее полного и эффективного описания лексических смыслов и их комплексов одного или нескольких стихотворений называется методом поэтической идеографии. В основе данного метода лежит исследование и описание смысловой парадигматики лексики на глубинном уровне лексико-смысловой структуры стихотворения. Целью поэтической идеографии является анализ и установление центральных глубинных смыслов, исследование смысловой плотности лексического пространства поэтического текста.

Наше идеографическое исследование лексики поэтического текста, а также выявление и составление словаря-тезауруса стихотворения будет основываться на следующих методиках анализа:

- контекстологический анализ;
- культурологический анализ;
- идентификационный анализ (выявление идеологемы);
- интерпретация лексических смыслов и составление тематических групп, входящих в словарь-тезаурус данного текста;

— парадигматический анализ смысло-тематических комплексов и смысло-тематических центров-идеологем;

— интерпретация и номинация центральных глубинных смыслов поэтического текста;

— выявление роли тех или иных идеологем и смыслов, выражаемых ими, в формировании поэтической картины мира.

Используя предложенные методы, произведем сопоставительный идеографический анализ однотемных поэтических текстов: стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» (1826) и стихотворения Н. С. Гумилева «Пророки» (1905).

Текст 1

А. С. Пушкин

ПРОРОК

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, —
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.
Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницу кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угля, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:

«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».
(1826)

Текст 2

Н. С. Гумилев

ПРОРОКИ

И ныне есть еще пророки,
Хотя упали алтари,
Их очи ясны и глубоки
Грядущим пламенем зари.
Но им так чужд призыв победный,
Их давит власть бездонных слов,
Они запуганы и бледны
В громадах каменных домов.
И иногда в печали бурной
Пророк, не признанный у нас,
Подъемлет к небу взор лазурный
Своих лучистых, ясных глаз.
Он говорит, что он безумный,
Но что душа его свята,
Что он, в печали многодумной,
Увидел светлый лик Христа.
Мечты господни многооки,
Рука Дающего щедро,
И есть еще, как он, пророки —
Святые рыцари добра.
Он говорит, что мир не страшен,
Что он Зари Грядущей князь...
Но только духи темных башен
Те речи слушают, смеясь.
(1905)

Словарь-тезаурус Т-1 (А. С. Пушкин «Пророк»)

ТГ*-1 лексики со значением «божественное, небесное»:
духовный (жажда); шестикрылый Серафим; орлица;
небо; полет; глас Бога; воля (Божья); ангелы.

* ТГ — тематическая группа.

ТГ-2 лексики со значением «поэтическое творчество как деятельность языковая, духовная, профитическая»:

жажда (духовная); томить (жаждой духовной); вещие зеницы; шум; звон; внять; уста; язык (грешный); жало (мудрыя змеи); угль (пылающий огнем); пророк; виждь; внемли; исполниться (волей божьей); глагол; жечь (глаголом).

ТГ-3 лексики со значением преобразования, трансформации человека в пророки:

Серафим (явился); перепутье; коснуться (перстами зениц); отверзлись (зеницы); вещие (зеницы); коснуться (ушей); наполнить (шумом, звоном ушей); внять (содроганье неба, полет ангелов, подводный ход гад, прозябанье лозы); содроганье (неба); прикинуть (к устам); вырвать (грешный язык); вложить (в уста жало мудрыя змеи); замершие (уста); рассечь (грудь); вынуть (сердце); трепетное (сердце); угль (пылающий огнем); водвинуть (угль во грудь); отверстая (грудь); лежать (как труп); глас (Бога); воззвать (ко мне); восстать; виждь; внемли; исполниться (волей Божьей); жечь (глаголом); жечь (сердца людей).

ТГ-4 лексики со значением части тела, лица человека:

перст; зеницы; уши; уста; язык; сердце; грудь; сердца (людей).

ТГ-5 лексики со значением «земное», а также названия животных, среды обитания и т. п.:

пустыня; перепутье; орлица; гады (морские); подводный (ход); лоза (дольная); дольная (лоза); змея; море; земли.

ТГ-6 лексики со значением того или иного эмоционального состояния человека, животного, растения и т. п.:

томим; влячился; испуганный; содроганье; прозябанье; замерший; трепетный; пылающий; лежать (как труп).

ТГ-7 лексики со значением характеристики органов преобразования человека в пророка, а также органов восприятия и говорения:

мрачный; легкий; вещий; испуганный; грешный; празд-нословный; лукавый; мудрый; замершие; кровавый; трепетный; пылающий.

В организации лексико-смыслового пространства этого стихотворения участвуют смысловые комплексы семи ТГ, роль которых в формировании центральных глубинных смыслов данного текста различна. Смысловая структура стихотворения в целом монолитна, то есть в основе ее не лежит какая-либо смысло-тематическая оппозиция, данная структура смысловой системы имеет сферическое строение. В ядро данной структуры входит смысловой комплекс, отражаемый лексикой ТГ-3 («преображение, трансформация человека в пророка»); ближнюю периферию составляют смысловые комплексы ТГ-1 («Божественное, небесное»), ТГ-2 («поэтическое творчество как деятельность языковая, духовная, профитическая») и ТГ-4 («части тела, лица человека»); фоновую периферию организует смысловой комплекс ТГ-5 («земное», «названия животных, сфер обитания»). Смысловые комплексы, входящие в ТГ-6 («эмоциональное состояние человека») и ТГ-7 («характеризация органов преобразования человека в пророки»), создают атмосферу ситуации трансформации человека в пророки, а также необходимый эмоциональный фон сценария текста.

Лексико-смысловое пространство стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» организовано по типу моносистемы, отвергающий структурно-смысловые оппозиции взаимоисключающего характера.

Словарь-тезаурус Т-2 (Н. С. Гумилев «Пророки»)

ТГ-1 лексики со значением «божественное, небесное»:

заря; подъемлет (к небу); небо; душа; святая (душа); Христос; Господни (мечты); Дающий; святые (рыцари); духи.

ТГ-2 лексики со значением «поэтическое творчество как деятельность языковая, духовная, профитическая»:

пророки; очи глубоки (грядущим пламенем зари); грядущим (пламенем зари); пламенем (зари); призыв; давит (власть бездонных слов); бездонные (слова); слова; князь (Зари Грядущей); речи (слушают); слушают (речи); говорит; рыцарь (добра).

ТГ-3 лексики со значением части тела или лица:
очи; глаза; лик (Христа); рука (Дающего).

ТГ-4 лексики со значением того или иного эмоционального состояния человека, животного, растения и т. п.:
запуганы; бледны; печаль; не страшен; смеясь.

ТГ-5 лексики со значением характеристики глаз человека-пророка:

ясны и глубоки; лазурный (взор); лучистые.

ТГ-6 лексики со значением «земное», «приземленное»:
упали (алтари); громады каменных домов; башни.

ТГ-7 лексики со значением неприятия пророка:
и ныне есть еще (пророки); упали алтари; им чужд (призыв); они запуганы и бледны; печаль (бурная); пророк, не признанный у нас; безумный; слушают смеясь.

Лексико-смысловое пространство текста 2 имеет структуру иного характера и типа, нежели лексико-смысловое пространство текста 1, — эта структура, которая включает в себя смысловые комплексы, вступающие в оппозицию и антонимичные отношения.

Смысловый структурный комплекс 1 включает в себя ТГ-1 («небесное, божественное»), ТГ-2 («поэтическое творчество»), ТГ-3 («части тела или лица»), ТГ-5 («характеризация глаз человека-пророка»); ему противопоставляется смысловой комплекс 2: ТГ-6 («земное, приземленное»), ТГ-7 («неприятие пророка»).

Словарь-тезаурус текстов 1 и 2 в основном совпадает по набору ТГ как количественно, так и качественно. Словарь-тезаурус обоих текстов состоит из семи ТГ, пять из которых включают в себя оба текста: лексику со значением «божественное, небесное», лексику со значением «поэтическое творчество как деятельность языковая, духовная, профитическая», а также лексику со значением «части тела или лица», «земное» и лексику со значением «эмоционального состояния».

Глубинный центральный смысл текста 1 формирует лексика со значением «преображение человека в пророки» и «характеризация органов преобразования».

В стихотворении Пушкина все подчинено последовательному развертыванию жуткого процесса трансформации человека в пророка, суть которого проявляется в возможности называть вещи не так, как это делает и уже сделал язык, может быть и хуже, но прямее, ярче и сильнее.

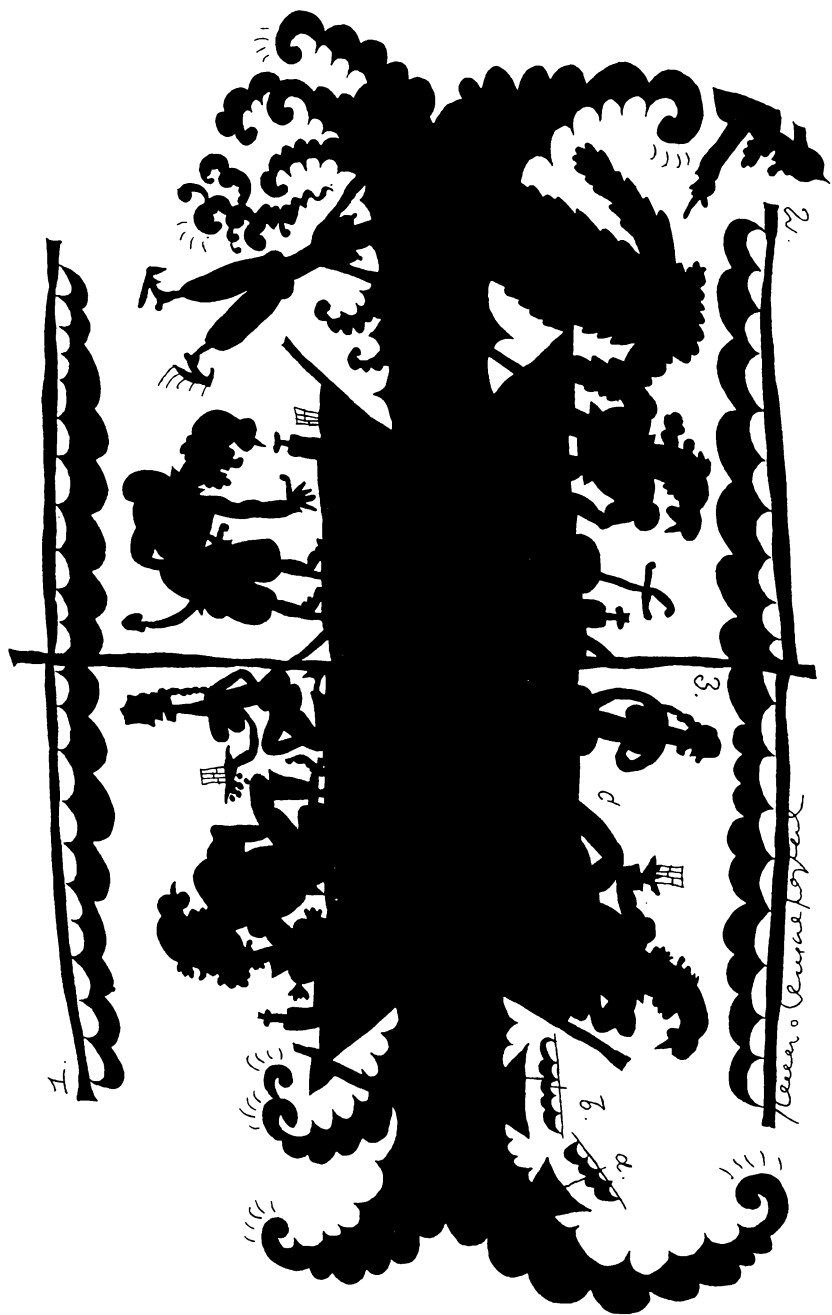
Лексико-смысловое пространство стихотворения получает эмоциональную напряженность за счет лексем *мрачный, испуганный, кровавый, трепетный, пылающий, отверзлись, содроганье, вырвать, рассечь* и многих других, создающих глубинный смысл стихотворения.

Пушкин не нуждался в метаязыке для определения номинационной природы поэзии и поэтического текста, он прекрасно обходился стихами.

В стихотворении Н. С. Гумилева «Пророки» противостояние между «небесным и земным», «божественным и приземленным», «грядущим и настоящим» формирует центральный глубинный смысл текста. Пророк относится к категории «небесного, божественного» — щедрая рука «Дающего» благословляет его на святой путь служения добру, но «не признанный у нас» пророк «печален», «запуган» и «бледен», его речи слушают только «духи темных башен», да и то смеясь.

Таким образом, рассмотрев смысловые пространства двух однотемных текстов, мы пришли к выводу, что и для Пушкина, и для Гумилева пророческая деятельность (для поэта — поэтическая) — божественное предназначение. Пушкинский пророк рождается в страшных мучениях, чтобы «жечь глаголом сердца людей», а у Гумилева уже зрелый пророк испытывает мучения от давления «бездонных слов», от «безумия», от «святости души», от «непризнанности».

Стихотворение «Пророк» А. С. Пушкин написал в 1826 году, а Н. С. Гумилев стихотворение «Пророки» — в 1905 году. Почти столетний разрыв не сказался на подборе лексико-смысловых комплексов. Центральные глубинные смыслы этих однотемных стихотворений вступают в причинно-следственные отношения и создают динамику смысло-тематического и культурного сценария поэтического текста.



1.

2.

3.

4.

5.

Theater. Curved paper



**ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Пушкина

Т. В. Попова
Уральский университет

**О словах с компонентом *полу-/пол-*
в эпиграммах А. С. Пушкина**

Многие исследователи отмечают такую особенность произведений А. С. Пушкина, как сочетание необычайной глубины, многогранности содержания и легкости, изящества стиля. Жанр эпigramмы позволяет наиболее полно проявиться этому качеству поэтического дара А. С. Пушкина.

Согласно энциклопедиям, эпigramмой называется небольшое стихотворение, изящно и афористично выражающее какую-нибудь мысль и заканчивающееся пуантом, клаузулой (неожиданным сатирическим выводом), которые и составляют соль эпigramмы. По мнению А. С. Пушкина, «улыбнувшись ей [эпigramме] как острому слову, мы с наслаждением перечитываем ее как произведение искусства»¹.

Небольшой объем эпиграммы заставляет автора особенно тщательно отбирать языковые и образные средства, которые должны на первых порах замаскировать его намерение сатирически охарактеризовать героя, а впоследствии реализовать это намерение в максимально яркой и запоминающейся форме. Поэтому при создании эпиграммы часто используются приемы языковой игры и тропы, в частности активно создаются окказионализмы.

А. С. Пушкин в двух своих эпиграммах использовал неузусальные сложные слова с первым компонентом **полу-** («На М. С. Воронцова»: *полу-милорд, полу-купец, полу-мудрец, полу-невежда, полу-подлец*, «На Фотия»: *полу-фанатик, полу-плут, полу-благой, полу-святой* — сохранено дефисное написание этих слов, предложенное поэтом). Вероятно, это не случайно, и вопрос о роли таких новообразований в данных эпиграммах, о причинах особого пристрастия поэта именно к подобным дериватам заслуживает особого рассмотрения.

Модель с компонентом **полу-/пол-** чрезвычайно регулярна и продуктивна в русском языке, во всех его стилях и сферах. Об этом свидетельствуют данные «Русской грамматики»², большое количество слов с таким компонентом в «Словообразовательном словаре русского языка» А. Н. Тихонова³ (более 570 слов) и активное образование неологизмов по данной модели в 80 — 90-е годы XX века: в разных источниках зафиксированы такие неолексемы, как *полумеханизация, полуприватизация, полурынок*⁴, *полтораплан*⁵, *полупаразитирующее (население), полуавтономные (республики), полукомедия-полупровокация с ГКЧП, полуоккупационный (режим), полунищие (люди), (отряд) полунищих* (по материалам газет 1995—1997 гг.), *полставки, полубезработный, полугосударственный, полудетективный, полудокументальный, полузнание, полуинтуитивный, полукарликовый (о растениях), полуледи, полукомбинезон, полукультура, полулегковес, полулитература* и т. д.⁶

Данная модель обладает количественно значительной мотивационной базой, поскольку усеченный компонент **полу-/пол-** может сочетаться с мотиваторами разных частей речи (с именами существительными: *полбеда, пол-*

поля, полгорода, полвека, прилагательными: *полувопросительный, полувоенный, полукаменный*, глаголами: *полузадушить, полужакреть, полужатонуть*, числительными: *полдвенадцатого*, наречиями: *полукругом*). Единственное «ограничение» мотиваторов (если это можно назвать ограничением, настолько оно широко) касается их лексической семантики: мотивирующее слово должно обозначать признак, явление, которые способны к количественному изменению (*полусухой*), постепенному становлению (*полуледи*), сочетанию, пусть механическому, с другими признаками и явлениями (*полудокументальный, полукаменный*).

Продуктивность словообразовательной модели с **полу-/пол-**, ее «естественность» для русского сознания, широта мотивационной базы обусловили неоднократное обращение к ней поэта: с такой моделью работать легко — она не ограничивает полет мысли автора.

Достоинство этой словообразовательной модели заключается также в том, что она порождает дериваты, которые могут быть использованы для создания тропов: количественная семантика первого компонента композита позволяет со- и противопоставлять самые разные явления, а именно сравнение — основа всех тропов. Широко известная эпиграмма на М. С. Воронцова (*Полу-милорд, полукупец, / Полу-мудрец, полу-невежда, / Полу-подлец, но есть надежда, / Что будет полным наконец*) строится на антитезах *полумилорд — полукупец, полумудрец — полу-невежда*, манифестируемых контекстными антонимами: признак знатности как основа противопоставления в первой строчке опирается на потенциальные семы существительного *купец*, основное значение которого — «владеющий частным предприятием, занимающийся торговлей»; отсутствие /наличие знаний (вторая строчка) — на потенциальные семы прилагательного *мудрый*, поскольку основное значение его — «обладающий большим умом», то есть способностью мыслить, которая возникает не только вследствие обретения знаний, но и опыта, интуиции. И только противопоставление *полуподлец — полный подлец* учитывает дифференциальные семы существительных, зафиксированные в толкованиях словарей. Но и эту пару

нельзя назвать узуальными антонимами, поскольку оба слова находятся по одну «сторону» от нормы: и полуподлец и подлец характеризуются аморальным поведением.

На потенциальных семах основана также антонимия первой и последней строк эпиграммы «На Фотия» (*Полу-фанатик, полу-плут; ему орудием духовным /Проклятье, меч, и крест, и кнут. /Пошли нам, господи, греховным, /Поменьше пастырей таких — /Полу-благих, полу-святых*): *фанатик* — в высшей степени религиозный человек, доходящий до крайней жестокости в борьбе с иноверцами, сема хитрости, плутовства во имя победы для него потенциальна; под влиянием мотиватора *святой* актуализируется устаревшее значение прилагательного *благой* — «блаженный, юродивый, безумный», что деформирует семантику сопоставляемых слов. Опора на потенциальные семы мотиваторов способствует частичной трансформации узуальной продуктивной словообразовательной модели, опирающейся в языке на категориальные и дифференциальные лексические семы.

Конечно, в эпиграмме, посвященной Фотию, антитеза возникает из противопоставления не только одноструктурных слов, но и лексем с конкретным значением *меч, крест, кнут, проклятье* словосочетанию *духовное орудие*, прилагательных *греховный — святой* и т. п. Эти случаи не являются предметом нашего рассмотрения.

Использование одноструктурных слов создает в эпиграммах дополнительные эффекты: в первой — анафору и градацию (противопоставляемые качества расположены по нарастанию их «неприемлемости» для отдельного человека и общества: знатность — неодобряемое поведение из-за отсутствия ума — неодобряемое поведение, обусловленное сознательной установкой человека — его подлостью), во второй — кольцевую композицию.

Не только высокий «тропосозидательный» потенциал деривационной модели с *полу-/пол-* привлекал А. С. Пушкина. Существительное *половина* и его производные, в том числе усеченный корень *пол-/полу-*, явно оценочны и концептуальны для русского человека.

Многие исследователи отмечают пристрастие русского

человека к крайним проявлениям. Поэтому, наверное, и сам русский язык обычно фиксирует резкие отклонения от нормы, не обращая внимания на нормальное положение дел. Если лексемы с корнем **половин-/пол-/полу-** попадают во фразеологизмы, то не сохраняют своего значения (совершение действия наполовину, проявление признака в таком же объеме и т. п.) — обычно они приобретают значения «очень большой, интенсивный и т. п.»: избить до *полусмерти* (*очень сильно*) — либо «минимальный, стремящийся к нулю», ср.: нет ни *полушки* за душой, ни на *полушку* не верить, не сказать ни *полслова*, понять с *полуслова*, на *полслова* вызвать (слабая степень проявления признака или действия) и т. п. Так же трансформируется в эпиграммах и семантика образованных А. С. Пушкиным слов: объективно человек не может быть святым, милордом, мудрецом или подлецом наполовину, поэтому полуподлец — это тот же подлец, полумилорд — это не милорд, полусвятой — не святой, то есть компонент **полу-/пол-** имеет в эпиграммах значение «стремящийся к нулю, равный ему». Все рассматриваемые композиты являются, по сути, номинациями — эвфемизмами.

Почти все фразеологизмы, содержащие корень **половин-/пол-/полу-**, обладают отрицательной оценочностью, которая обычно отмечается словарями и проявляется в пометах *неодобр.* и т. п., см., например, *серединка на половинку* — «ни хорошей, ни плохой, посредственный», *бросать на полпути*⁷, *дражайшая половина* (о жене) с пометой *ирон.* Нейтральных фразеологизмов, содержащих рассматриваемый корень, немного: это *золотая середина*, *полцарства за коня*, «Тебе — половина, и мне — половина». Первые два фразеологизма являются заимствованиями: *золотая середина* — «образ действий, лишенный крайностей» — перевод изречения древнеримского поэта Горация *augea mediocritas*; *полцарства за коня* — перевод строчек из «Короля Ричарда III»; а строки «Тебе — половина, и мне — половина» принадлежат А. Прокофьеву и стали популярными лишь в 60-е годы XX века, когда это стихотворение положили на музыку и начали исполнять как песню; вряд ли она стала бы столь же популярна в наши дни.

(эти строки включены в «Словарь современных цитат»⁸). Таким образом, отсутствие отрицательной оценки в словах с корнем **половин-/пол-/полу-** — та часть концепта, которая начала формироваться не столь давно. Более традиционна для русского менталитета пейоративная окраска подобных слов. Поэтому А. С. Пушкин, создавая рассматриваемые новообразования, учитывает это качество корня и соединяет несоединимое — слова с противоположной оценкой: положительно оцениваемых мудреца, святого, милорда — с корнем, реализация которого оценивается в целом в русской языковой картины мира отрицательно. Это придает экспрессивность дериватам поэта и позволяет квалифицировать их как окказиональные, поскольку при их создании нарушаются коннотативно-семантические правила сочетаемости словообразовательных единиц.

Таким образом, А. С. Пушкин, используя для создания своих произведений самые продуктивные, самые традиционные языковые средства и приемы, семантически преобразует их, нарушает стереотипы их восприятия и тем самым добивается легкости, прозрачности стиля, эстетической значимости формы и в то же время — глубокого и точного выражения своих чувств и мыслей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Васильев В.* Беглый взгляд на эпиграмму // *Русская эпиграмма.* М., 1990. С. 11.

² См.: *Русская грамматика.* М., 1980. § 556, 759, 961, 1028.

³ См.: *Тихонов А. Н.* Словообразовательный словарь русского языка. М., 1985. Т. 2. С. 702 — 706.

⁴ См.: *Русский язык конца XX столетия (1985 — 1995).* М., 1996. С. 116.

⁵ См.: *Новые слова и словари новых слов.* Л., 1990. С. 120.

⁶ См.: *Новые слова и значения: Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 70-х годов.* М., 1984.

⁷ См.: *Словарь образных выражений русского языка* / Под ред. В. Н. Телия. М., 1995.

⁸ См.: *Душенко К. В.* Словарь современных цитат. М., 1997.

**О семантике и сочетаемости
версификационных глаголов «скрывания»
в современном русском языке и лирике**

А. С. Пушкина

А. С. Пушкин — гордость русской культуры, национальный феномен и величайший поэт-лирик. Его поэтическое творчество, проза и драматургия являются предметом научного изучения как литературоведов, так и лингвистов (В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, С. Бонди, Л. Я. Гинзбург, Б. П. Городецкий, В. М. Григорян, И. С. Ильинская, И. Куликова, Г. Г. Мельниченко и др.).

Ранняя лирика А. С. Пушкина в зеркале глагольной лексики русского языка характеризуется широким использованием глагольных славянизмов как средств версификации, параллельного употребления архаичного глагола и его нейтрального варианта для удобства стихосложения. Использование поэтом нейтрального или однокоренного стилистически приподнятого варианта глагола часто обуславливалось техническими задачами, при этом не учитывались тональность и стилистическая окраска глаголов.

В ранних стихотворениях А. С. Пушкина можно встретить устаревшие глаголы *пренести*, *пренестись*, *преминуться*, *прейти*, *преложить*, *престать*, *вздремать*, *воздыхать*, *воспомянуть*, *свединить*, *свединиться* и их версификационные варианты, например, глаголы *вздыхать*, *вспоминать*, *перестать*, *соединить* и др. Наряду с указанными глаголами поэт использует и удобные для стихотворной техники глагольные пары *сокрыть* — *скрыть*, *сокрыться* — *скрыться*, а также страдательное причастие *сокрытый* — *скрытый*.

Из перечисленных только глаголы с приставкой *воз-* в поэзии А. С. Пушкина были предметом специального рассмотрения¹. Глаголы с приставкой *с-* были лишь охарактеризованы в самом общем плане. Так, И. С. Ильинская, исследуя славянизмы в раннем творчестве А. С. Пушкина, отмечает частоту употребления анализируемых глаголов.

Глагол *сокрыть* употребляется поэтом в ранний период творчества 18 раз (при 7 случаях употребления глагола *скрыть*). На все остальное творчество приходится семь случаев употребления глагола *сокрыть* (при 17 случаях употребления глагола *скрыть*). Возвратный глагол *сокрыться* встречается 20 раз (глагол *скрыться* — 17 раз). Из них на лицейские стихи приходится 12 случаев употребления глагола *сокрыться* (при 10 — *скрыться*). На все остальное творчество А. С. Пушкина падает 14 случаев употребления старославянизма *сокрыться* при 17 — *скрыться*. Единичны случаи использования поэтом причастия *сокрытый* — *скрытый*². Указанная статистика говорит о том, что А. С. Пушкин использует гибкую и удобную форму взаимозаменяемости нейтрального глагола другим, стилистически окрашенным, приподнятым или наоборот, в зависимости от стилистического намерения автора и общей установки поэтического произведения.

Глагольные старославянизмы *сокрыть* — *сокрыться* в толковых словарях русского языка имеют помету «устар.» и означают «то же, что скрыть», «то же, что скрыться». Прежде чем говорить об употреблении глаголов *скрывания* в ранней лирике А. С. Пушкина, рассмотрим семантику и синтагматические характеристики глагола *скрыть* (*скрывать*), базового глагола лексико-семантической группы (далее — ЛСГ) глаголов «скрывания».

Глагол *скрыть* является одним из приставочных производных глаголов формально-семантического класса *крыть*: *вскрыть*, *закрыть*, *открыть*, *покрыть*, *раскрыть*, *укрыть* и др. По частотности он занимает пятое место среди других однокоренных приставочных глаголов³. Рассмотрим семную структуру глагола *скрыть* и его лексическую сочетаемость на уровне основного лексико-семантического варианта (далее — ЛСВ) значения.

Данный глагол характеризуется принципиальным изменением категориальной семантики в сопоставлении с исходным корневым глаголом *крыть*. В основе значения непроизводного, нечленимого глагола непродуктивного типа *крыть* лежит информация о реальной ситуации со вмещения кровельного материала с остовом, каркасом

крыши, их укрепления с целью изоляции, ограждения, различного рода строений от атмосферных осадков и ветра, потери тепла и т. п.

Глагол *скрыть* (несов. *скрывать*) примыкает к приставочным однокоренным глаголам с корнем *кры-/крой-*. Его словарное значение — «поместить куда-л., чтобы другие не могли обнаружить, увидеть; спрятать»⁴.

В составе производного глагола *скрыть* корневая морфема *кры-/крой-* утрачивает категориальное значение «совмещения» двух объектов, испытывает в морфемном комплексе максимальное влияние со стороны префикса *с-*, целиком определяясь его семантикой. Присоединение приставки *с-* к корневой морфеме *кры-/крой-* существенным образом меняет семантическое содержание глагола *скрыть*. Комбинаторный характер семемы корневого глагола присущ и семеме минимальной значимой единицы — корневой морфеме *кры-/крой-*. С присоединением к ней префиксальной морфемы *с-* наблюдается «погашение» категориально-лексической семы «совместить два объекта», манифестируемой корнем. Актуализируется, приобретает значимость дифференциально-семантический признак способа действия — «помещая», который становится категориально-лексическим в семеме глагола *скрыть*. Наблюдается трансформация семантики корня *кры-/крой-*.

Одним из типовых локальных значений приставки *с-* является «направление действия с поверхности на удаление», «удалить (ся) с чего-н.»⁵. В сочетании с корнем *кры-/крой-* приставка *с-* манифестирует дифференциальный семантический признак способа действия — «удалив куда-либо» и актуализирует в семеме глагола *скрыть* локально-предметную сему «место удаления, изоляции».

Если у корневого глагола *крыть* «покрывающий» объект помещается сверху на «покрываемый» объект, то у приставочного глагола *скрыть* «скрываемое» помещается в закрытое, ограниченное пространство, место — «скрывающее». Предметные семы у глагола *скрыть* имеют иное значение. Действие глагола направлено на объект, помещаемый в изолированное место от зрительного восприятия, субъектного обладания, какого-либо внешнего воздействия. Изолирует-

мым, удаляемым объектом может быть как лицо, так и предмет. Локально-предметная сема, обозначающая «место действия», включает в себе указание на одушевленность и неодушевленность «скрывающего». Существенной в семеме глагола *скрыть* является предметная сема внешнего субъекта, от восприятия, обладания, воздействия которого что-либо изолируется, скрывается: поместить предмет, изолируя, удалив куда-либо, чтобы никто не смог увидеть, взять и т. п.

Таким образом, в значении глагола *скрыть* в отличие от корневого глагола *крыть* нейтрализуется сема пространственной направленности действия «сверху», приобретают наибольшую значимость семантические признаки «поместить» и «изолировать». Категориально-лексический признак «поместить» уточняется и конкретизируется дифференциальными семантическими признаками способа действия — «удалив», места — «закрытое, замкнутое пространство», цели — «изолировать от кого-, чего-л.». Системное значение приставки *с-* — «удаление» семантически согласуется с семантическим компонентом корня *кры-/крой* — «изолировать». И здесь наблюдается «семное» приспособление морфем. Формальная и семантическая структуры глагола *скрыть* не изоморфны.

Независимым от контекста значением глагола *скрыть* является «поместить кого-, что-л. («скрываемый объект») где-л., у кого-л. («скрывающее место») с целью изоляции от зрительного восприятия, субъектного обладания, внешнего воздействия».

Семная структура глагола *скрыть* есть проявление семантического варьирования корня и приставки, обусловленное многозначностью корневой и префиксальной морфемы. Категориально-лексической семой является сема «поместить», которая в семной структуре корневого глагола *крыть* имеет статус дифференциальной. Существенными и важными являются сема «скрываемого» объекта и сема «места скрывания». Глагол имеет значение, далекое от значения «совмещения двух объектов». Наблюдается максимум идиоматичности. Изоморфизма между формальной и содержательной сторонами глагола *скрыть* не обнаружено.

В результате морфосемантического анализа глагола *скрыть* было выявлено, что в основе содержания этого глагола лежит ситуация «помещения», «удаления» кого-, чего-либо в тайное место с целью изоляции («сокрытия») от зрительного восприятия, возможного субъектного обладания, воздействия.

Глагол *скрыть* характеризуется максимальной семантической удаленностью от корневого глагола *крыть* и отличной по отношению к однокорневым приставочным глаголам сочетаемостью.

В структуре типового контекста глагола *скрыть* можно выделить следующие компоненты: а) субъект скрывающий, б) объект «скрываемый», в) место скрывания, г) внешний субъект.

Формализованная схема дистрибуции глагола *скрыть* имеет вид: субъект (одуш.) + *скрыть* + «скрываемый» объект (одуш., неодуш.) + «скрывающее» место + субъект, от которого скрывают (одуш., неодуш.).

1. Позицию субъекта действия глагола *скрыть* замещают одушевленные имена существительные и личные местоимения в форме именительного падежа: Петр, дядя, раджа, жители, сектанты, разведчики, партизаны, соседи и т. п. Например: По окрестным селам жители скрывали раненых красноармейцев (Ляшенко). Сочетаемость глагола *скрыть* с позицией субъекта — широкая.

2. Позицию «скрываемого» объекта при глаголе *скрыть* замещают имена существительные в форме именительного падежа единственного и множественного числа, в содержании которых есть сема «живое существо», «предмет», которые можно переместить в какое-либо место: Аврелий, люди, человек, стрелки, бараны и т. п.; мечи, пулеметы, боеприпасы, золото, деньги, труп и т. п. Например: Раджа скрывает летающего человека (Беляев). Кто же и где большевика скрывает? (Гайдар). Эти сектанты могут скрывать и дезертиров (Митин). Оказывается, Евдокия скрывала солдат у себя (Алексин).

Сочетаемость глагола *скрыть* с позицией «скрываемого объекта» достаточно широкая, так как практически любой живой или неживой предмет, перемещаемый субъектом

действия, может быть скрыт, спрятан, изолирован от зрительного восприятия, субъектного обладания или какого-либо внешнего воздействия.

3. Позиция «скрывающего» места при глаголе *скрыть* представлена своеобразно. Эту позицию заполняют существительные, в семантике которых есть сема «место скрывания» («помещение», «вместилище» и т. п.), употребляемые в форме предложного падежа с предлогами *в-, на-*, в форме творительного падежа с предлогами *за-, под-*, в форме дательного падежа с предлогами *по-*, а также одушевленные существительные или местоимения в форме родительного падежа с предлогом *у-*, обозначающие «лицо», владеющее «местом скрывания»: в кухонном шкафу, в столах, в тумбе и т. п., на вышке, на чердаке и т. п., за кустом, за дерном и т. п., под землей, под кухлянкой, под одеждой и т. п., по окрестным селам и т. д. Например: Остап сообщил... конструкцию кабинетного самогонного аппарата, который легко скрыть от посторонних взглядов в тумбе письменного стола (Ильф, Петров). Я не знал, что вы скрывали у себя тех солдат (Алексин). Если кто появится, все равно лодку не скрыть на берегу (Распутин).

Сочетаемость глагола *скрыть* с существительными, замещающими позицию «скрывающего» места, достаточно широкая. Следует отметить совмещение позиций субъекта действия глагола *скрыть* и «скрывающего» места: И открылся чердачный лаз, и чердак материнской хаты скрыл от людских глаз дезертира Ареста Бабака (Ляшенко).

4. Позицию внешнего субъекта, от которого скрывают кого-, что-либо, замещают одушевленные имена существительные в форме родительного падежа или личные местоимения с предлогом *от-*: *от них, от интендантов, от посторонних, от волков* и т. п., а также существительные, в семантическом содержании которых существенна сема «зрительного восприятия» — *от взора, от глаз толпы, от посторонних глаз, от людских взглядов* и т. п. Например: Мне кажется, что они [могильщики] собирались закопать всю тушу в землю... чтобы скрыть ее от волков (Обручев). Сочетаемость глагола *скрыть* с позицией «внешнего субъекта» ограниченная.

Сочетаемость глагола *скрыть* на уровне его основного ЛСВ задается семной структурой и конкретизируется в контексте. Основное значение глагола проявляется в его лексических связях. На уровне вторичных значений у глагола *скрыть* можно выделить следующие ЛСВ: ЛСВ₂ — «сделать невидимым, окутывая, заслоняя, загораживая чем-л. или собой», ЛСВ₃ — «не дать возможности другим заметить, обнаружить (чувства, мысли, состояния, поступки и т. п.)», ЛСВ₄ — «утаивать, умалчивать, не говорить, сохранив в тайне от других».

Синтагматический анализ глаголов *скрыть* — *сокрыть*, *скрыться* — *сокрыться* проводился методом сплошной выборки контекстов из поэтических произведений А. С. Пушкина⁶.

Позицию субъекта действия глаголов *сокрыть*, *скрыть*, *сокрыться*, *скрыться* в стихотворениях А. С. Пушкина замещают личные местоимения, одушевленные и неодушевленные имена существительные (абстрактные и конкретные): я, она, русалка, отец «Телемахиды», прадед, метроман, человек, младость, дева, дух ангела; день, дни разлуки, луна, мир земной, образ незабвенный, свобода. Например: «Во мгле сокрылся *мир земной*» («Козлову»), «И бледный *дух* сокрылся в тьме ночной» («Осгар»), «[*Дева*] Со страхом очи отворила / И скрылась в темноте ночей» («Романс»), «Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть» («Нереида»). При замещении субъектной позиции существительными со значением «небесное светило» — солнце, луна, звезды и т. п. — реализуется ЛСВ «стать невидимым, сделать невидимым»: «Луна сокрылась за горою» («Евгений Онегин»), «Ночь становится темнее, / Скрылась луна» («Казак»).

Позицию объекта «скрывания» замещают имена существительные в форме винительного падежа, в семантическом содержании которых присутствует семантический компонент «чувства», «мысли», «состояние» — *волнение, досада, уныние, сила, души волшебное светило*. В таком случае реализуется ЛСВ₃ глагола *скрыть*: «И скрылся *образ незабвенный* / В его сердечной глубине» («Гречанке»), «Спешу в волненье дум тяжелых / Сокрыть *уныние* мое». ЛСВ₂ реализуется в строках: «Мгновенно тьма сокрыла / Лицо пылающей зари» («Наполеон на Эльбе»).

Позицию «места скрывания» при глаголах *сокрыть* — *скрыть*, *сокрыться* — *скрыться* замещают имена существительные в форме предложного падежа с предлогами *в-*, *во-*, винительного падежа с предлогом *за-*, творительного падежа с предлогом *под-*, в семантическом содержании которых есть сема «место» — *в деревне, под сенью дедовских лесов, под сенью мирною Миневриной эгиды, во мрачный свой приют: «В деревне, где Петра питомец, / Царей, цариц любимый раб / И их забытый однодомец / Скрывался прадед мой арап» («К Языкову»)*, *«Сокроюсь с тайною свободой, / С цевницей, негой и природой / Под сенью дедовских лесов» («Орлову»)*, *«Невежду пестует / Невежество слепое. / Оно сокрыло их во мрачный свой приют» («К Жуковскому»)*. Указанную позицию замещает существительное *уединение* со значением «уединенное, отдаленное от людей или от жилья место (книжн.)»: *«И мнится, в том уединенье сокрылся некто неземной» (Словарь Д. Н. Ушакова)*. Позицию «места» замещают также существительные со значением «отсутствие света» — *во мгле, в темноте ночей*: *«[Дева] Скрылась в темноте ночей» («Романс»)*, *«Но все молчит; луна во тьме сокрылась» («Сон»)*, *«Певец, когда перед тобой / Во мгле сокрылся мир земной, мгновенно твой проснулся гений» («Козлову»)*. «Местом скрывания» у А. С. Пушкина могут быть глубины человеческого сознания, сердце, душа: *«И скрылся образ незабвенный / В его сердечной глубине» («Гречанка»)*.

Позицию «внешнего субъекта», от которого что-либо скрывают, в ранних стихотворениях А. С. Пушкина замещают одушевленные имена существительные или личные местоимения в форме родительного падежа с предлогом *от-*, а также имена существительные, в значении которых актуализируется сема «зрение»: *от нас, от ханжи, от (гордого) глупца, от нахала, от очей, от взора моего, от взора света*. Например: *«Твой глас достиг уединенья, / Где я сокрылся от гоненья / Ханжи и гордого глупца» («Из письма к Гагарину»)*, *«Блажен... Кто скрыт, по милости творца, / От усыпителя глупца, / От пробудителя нахала» («Уединенье»)*, *«Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица!» («Вольность»)*.

Страдательное причастие *сокрытый* А. С. Пушкин употребляет крайне редко, зафиксированы единичные случаи: «Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть» («Нереида»). Следует отметить, что в стихотворениях, написанных после 1823 года, А. С. Пушкин заменяет версификационные пары глаголов *сокрыть* — *скрыть* и *сокрыться* — *скрыться* другими близкими по смыслу глаголами ЛСГ «скрыва-ния», в частности глаголами *крыться*, *прятаться* (спрятаться), *таиться*: «Я поскорее дверью хлоп / И *спряталась* за печку» («Жених»), «Сокровища мои на дне твоём *таятся*» («К моей чернильнице»), «Что со стыда не буду знать, куда и *спрятаться*» («Русалка»), «Свершитель ты проклятий и надежд, / Ты *кроешься* под сенью трона, под блеском праздничных одежд» («Кинжал»), «Какие б чувства ни *таились* / Тогда во мне — теперь их нет» («Евгений Онегин»), «Тоскою ль долгой изнуренный, / *Таил* я слезы в тишине» («Разговор книгопродавца с поэтом»). Используемые А. С. Пушкиным функционально эквивалентные глаголы обнаруживают однотипную с глаголом *скрыть* сочетаемость с контекстными партнерами.

В заключение следует отметить, что в начале своего творчества А. С. Пушкин вслед за Н. М. Карамзиным, А. Е. Измайловым, А. Ф. Мерзляковым, П. А. Вяземским, В. А. Жуковским, К. Н. Батюшковым использует как славянизмы *сокрыть* — *сокрыться*, так и их версификационные варианты — глаголы *скрыть* — *скрыться*. Однако в последующем творчестве поэта наблюдается процесс сужения использования пар глаголов *сокрыть* — *сокрыться*, замена этих глаголов синонимичными глаголами однотипной семантики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Ильинская И. С. Из истории славянизмов в поэтической речи первой половины XIX в. (глаголы с приставкой *воз-* в поэзии Пушкина) // Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую пору. М., 1964. С. 167–225.

² См.: Ильинская И. С. Лексика стихотворной речи Пушкина. М., 1970. С. 113.

³ См.: Частотный словарь русского языка / Под ред. Л. Н. Засориной. М., 1977.

⁴ Словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981 — 1984.

⁵ Русская грамматика: В 2 т. М., 1980. С. 371.

⁶ См.: Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. М., 1964.

**Отрицательные глагольные предикаты
в поэме А. С. Пушкина
«Руслан и Людмила»**

В системе единиц русского языка особая роль, как отмечают многие исследователи, принадлежит глаголу. В качестве аргументов этого суждения обычно используют следующие: глагол занимает особую позицию среди единиц других грамматических классов, так как это наиболее яркий представитель класса предикатов. Еще одна, значимая для нашего исследования особенность класса глаголов заключается в том, что представители этого класса связаны с отрицанием.

В действии негации глагол выполняет собственную функцию, поскольку отрицание предикативно. В глагольном классе достаточно последовательно отмечается и особый статус отрицания. Н. Ю. Шведова при создании классификации русского глагола по принципу противопоставления отмечает, что «абсолютно регулярна в языке антонимия всех глаголов по принципу негирования: она или выражена специальными лексемами и тогда она отражается словарями, например: полюбить — невзлюбить, информировать — дезинформировать, или всегда приставкой *не*, орфографически выделяемой как отрицательная частица»¹. Заметим также, что Н. Ю. Шведова выделяет глагол в качестве доминанты русской лексики².

Полагаем, что сказанное является достаточным обоснованием того факта, почему в тексте поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» нами были выделены именно отрицательные глагольные единицы. Отрицательными мы называем глаголы, при которых имеется отрицание *не*:

Не машет гривой золотою,
Не тешится, не скачет он...
...И долго щит его не грядет.

А также относим к отрицательным глаголы с имплицитно выраженным отрицанием, в семантике которых отрица-

ние не эксплицируется на морфемном уровне, а обнаруживается в процессе дефиниционного анализа: в словарных определениях данных глаголов имеется отрицание *не* или его эквиваленты:

...И вдруг минутную супругу
Навек утратить... о друзья,
Конечно, лучше б умер я!

В «Словаре русского языка» (МАС) значение глагола «умереть» определяется так: 1. перестать жить.

Используя метод сплошной выборки, в тексте поэмы мы выделили всего 246 словоупотреблений отрицательных глаголов, при этом эксплицитно отрицательные глаголы составляют 112 словоупотреблений, имплицитно отрицательные — 134.

Заметим, что ранее автором данной статьи на материале картотеки глагольных словоупотреблений устанавливалось соотношение фраз, содержащих эксплицитно и имплицитно отрицательные глаголы. Соотношение таково, что на каждую фразу с имплицитно отрицательным глаголом приходится примерно 4 фразы с эксплицированным отрицанием. Полученный результат, очевидно, определяется тем, что имплицитно отрицательные глаголы более удобны для использования в речевом процессе, способствуют экономии усилий говорящего. Нужно ли обращаться к конструкции *не* + глагол, если в языке существует более экономный способ выражения?

Возникает вопрос: имеется ли какая-либо закономерность в употреблении эксплицитно и имплицитно отрицательных глагольных предикатов в тексте поэмы, наблюдаются ли функциональная эквивалентность эксплицитно и имплицитно отрицательных предикатов, предпочтительный выбор одного из средств выражения отрицания при их синонимии и чем этот выбор может быть вызван?

Описание особенностей отрицательных глаголов с учетом функционирования их в предложении считаем целесообразным, так как особенности функционирования отрицания при глаголе непосредственно соотносены с семантикой глагола. Глагол — конструктивный центр предложе-

ния³. В отрицательном предложении глагол играет особую роль⁴. Отрицание в его первичной функции, как отмечают исследователи, есть отрицание предиката⁵; «предикативное отрицание» выделяют как особый тип отрицания⁶. В категории предикативности исследователи видят способ выражения категории утверждения/отрицания. Е. В. Гулыга отмечает, что предикативность понимается как связь между центральными компонентами ядра предложения, как динамическое утверждение или отрицание этой связи независимо от того, устанавливается ли эта связь как действительная реальная, представлена ли она как предполагаемая или желательная⁷.

Универсальным средством выражения отрицания является эксплицитно отрицательный предикат, представленный сочетанием *не* + глагол. Однако ранее приведенные количественные данные показывают, что соотношение эксплицитно и имплицитно отрицательных предикатов в тексте поэмы почти одинаково, к тому же, как показывает дальнейший анализ, эксплицитно и имплицитно отрицательные предикаты близки по семантике: семантические группы эксплицитно и имплицитно отрицательных предикатов пересекаются, например, предикаты со значением «интеллектуальная деятельность»:

... Но чувства прежние свои
Еще старушка не забыла...
Восторгом витязь упоенный
Уже забыл Людмилы пленной
Недавно милые красы...

Выделяя семантические группы эксплицитно отрицательных предикатов, отмечаем, что подобное средство репрезентации отрицания представлено во всех полях глаголов: наблюдается и у глаголов действия и деятельности, и у глаголов бытия, состояния, качества, и у глаголов отношения. Более последовательно в поле «действие и деятельность» оно представлено у глаголов, обозначающих конкретные физические действия:

... И звонкий рог веселой ловли
В пустынных не трубит горах...;

движение:

Не машет гривой золотою,
Не тешится, не скачет он...;

восприятие:

Но безутешная Людмила
Идет, идет и не глядит;

интеллектуальную деятельность:

Когда настанет пробужденье?
Не знаю — скрыт судьбы закон!

речевую деятельность:

... И струны громкие Баянов
Не будут говорить о нем!;

воздействие:

Доколь власов ее седых
Враждебный меч не перерубит.

В поле «бытие, состояние, качество» с эксплицитным отрицанием связаны глаголы со значением «существования», определяющие различные аспекты этого процесса, в том числе отсутствие прекращения существования:

... никто из смертных не погубит
Малейших замыслов моих...

В семантике данных глаголах последовательно наблюдаем двойное отрицание: утверждение существования связано с отрицанием несуществования, очевидно, подобная формула более доказательна и лучше воспринимается носителями языка.

В поле «состояние» эксплицитное отрицание последовательно связано с глаголами, обозначающими эмоциональное состояние человека:

С надеждой, верою веселой
Иди на все, не унывай...,

реже — состояние природы:

... Прохлада внешняя не веет...;

в поле отношение — с глаголами, определяющими сферу межличностных отношений:

Герой, я не люблю тебя!

Таким образом, описание эксплицитно отрицательных предикатов обращает наше внимание на особенности использования их в данном тексте: эксплицитно отрицательные предикаты связаны с человеком, его деятельностью, состоянием, отношением. Данный вывод имеет косвенное отношение к обозначенным нами проблемам, однако, возможно, в этом заключается особенность функционирования отрицательных предикатов в поэме.

Ранее нами уже отмечалось пересечение семантических групп эксплицитно и имплицитно отрицательных глаголов. Определяя семантические группы имплицитно отрицательных глаголов, отмечаем, что в поле «действие и деятельность» это глаголы воздействия:

...В лесах осенних ветра свист
Певец пернатых заглушает...;

движения:

«Стой!» — грянул голос громовой;

восприятия:

Взор погас,
В устах открытых замер глас;

интеллектуальной деятельности:

Ее утеха и страданье
Забыты мною сдавних пор...

(данная семантическая группа, если говорить об имплицитном отрицании, представлена глаголом *позабыть* и его производными — 14 словоупотреблений);
речевой деятельности:

Рогдай угрюм, молчит — ни слова...

Заметим также, что имплицитно отрицательные единицы в данной группе — это глагол *молчать* и его производные — 14 словоупотреблений, глаголы *нечет* и *солгать* в

единичном употреблении. Очевидно, что в тексте данного произведения частотны глаголы молчания и забвения, что находится в определенном противоречии с общей тональностью произведения, а может быть, является отражением внутреннего состояния поэта.

В подполе «бытие, состояние, качество» имплицитно отрицательные единицы указывают на прекращение существования, связанное, прежде всего, с исчезновением или смертью:

...И тайных чар исчезнут силы...;
...и злодей
Погибнет от руки твоей.

Указание на прекращение существования осуществляется достаточно ограниченным кругом глаголов: это глагол «исчезнуть» и его эквиваленты: *скрыться, скрыть, крыть, пропасть, пропасть, покинуть, оставить*; глагол «перестать» и его эквиваленты: *прерваться, прервать, пройти, гаснуть, утихнуть*; глагол «умереть» и его эквиваленты: *пасть, погибнуть, гибнуть, замереть*, фразеологическое сочетание «оставить сей мир».

При этом наблюдается явное количественное преобладание предикатов, являющихся доминантами для названных синонимических рядов: из 24 словоупотреблений предикатов «исчезновения» 10 со значением «исчезнуть»; в ряду предикатов со значением «умереть» (всего 23 фразы) 9 — «гибнуть» и 9 — «умереть». Безусловно, доминанта синонимического ряда отличается частотностью, но в подобном преобладании единиц «исчезнуть», «гибнуть», «умереть» видится и некоторая закономерность, связанная с особенностями авторского мировосприятия. В данном поле ни разу не встречается *не* при предикате: отрицание несуществования = утверждению существования, подобные средства указания на существование в тексте не используются.

В данном поле выделяется также группа «состояние», включающая предикаты: *помертветь, замереть, цепенеть*:

Пусть мир пред вами цепенеет...

В поле «отношение» выделяются предикаты со значением «презирать»:

Добился ты любви Наины,
И презираешь — вот мужчины!;

предикаты со значением утраты: *терять, лишиться, утра-
тить, оставить*:

Руслан, лишился ты Людмилы...;

и имеется лишь один пример использования предиката со значением «владение»:

Монах, который сохранил
Потомству верное преданье
О славном витязе моем...

Таким образом, сопоставив группы имплицитно и эксплицитно отрицательных предикатов, мы можем говорить о следующей закономерности: группы предикатов, отличающиеся средствами манифестации отрицания, пересекаются (что подтверждает и наше первоначальное заключение), причем достаточно последовательно выделяются группы, обозначающие негативные, с точки зрения носителя языка, явления: исчезновение, смерть, отсутствие восприятия явлений действительности, негативные межличностные отношения и т. п. При имплицитно отрицательных предикатах практически не встречается двойное отрицание, которое могло бы изменить их смысл на противоположный. Не претендуя на высокую степень обобщения, мы полагаем, что отрицательные предикаты создают в поэме второй план, противопоставленный плану жизнеутверждения, радости жизни.

Решая вопрос об эквивалентности имплицитно и эксплицитно отрицательных предикатов, отметим, что нами ранее установлено направление взаимозамены предикатов. Вследствие привативного характера оппозиций, образуемых эксплицитно и имплицитно отрицательными глаголами, взаимозамена синтетических и аналитических предикатов возможна только в одном направлении: аналитический предикат эквивалентен синтетическому предикату⁸. При анализе фразового материала мы установили, что не имеют эквивалентов эксплицитно отрицатель-

ные предикаты, обозначающие восприятие:

...Он их не видит, им не внемлет...;

очевидно, это связано с тем, что наше языковое сознание не допускает существование живого существа при отсутствии способности воспринимать.

Отсутствие эквивалентов наблюдается при обозначении конкретных физических действий:

...Однако в воды не прыгнула
И дале продолжала путь.

Анализ функциональной эквивалентности предикатов позволяет решить вопрос о наличии или отсутствии закономерностей при выборе эксплицитно или имплицитно отрицательного предиката. Для решения данного вопроса обратимся к особенностям функционирования предикатов, обозначающих речевую деятельность, тем более что достаточно часто пару «молчать — говорить» приводят в качестве примеров глагольных антонимов, различие которых связано с отрицанием⁹.

Говоря о функциональной эквивалентности данных единиц, прежде всего нужно отметить действие факторов, вообще ограничивающих функциональную эквивалентность эксплицитно и имплицитно отрицательных предикатов: несовпадение сферы лексической сочетаемости, наличие «индивидуальных» контекстов, в рамках которых подчеркиваются, усиливаются семантические различия функциональных эквивалентов:

...И струны громкие Баянов
Не будут говорить о нем!

Количественный анализ указывает на явное предпочтение А. С. Пушкиным глагола «молчать»: на 3 словоупотребления «не говорить» в тексте приходится 15 словоупотреблений «молчать», что определено стилистическими установками автора, который противопоставляет процессы «говорение» и «молчание», но не «говорение» и «неговорение».

При выборе одного из функциональных эквивалентов, эксплицитно или имплицитно отрицательного, автор, очевид-

но, учитывал категоричность, вносимую в высказывание имплицитно отрицательным предикатом, называющим, прежде всего, существующий предикативный признак:

.. Князя, бояре — все молчат,
Душевные движенья кроя;

...Она молчит, она тоскует.

Глагол «молчать» достаточно последовательно появляется в контекстном окружении, свидетельствующем о высокой степени эмоционального напряжения:

...Уж ничего не видит он,
Бледнеет, ролю забывает,
Дрожит, поникнув головой,
И, заикаясь, умолкает...;

Я ужаснулся и молчал,
Глазами страшный призрак мерил...;

...Но старец, с места не привстав,
Молчит, склонив главу унылу...,

что также является фактором, ограничивающим функциональную эквивалентность предикатов, если говорить о языковой стороне этого явления, и определенным свидетельством эмоционального состояния самого автора, если данный фактор анализировать с позиций когнитивной лингвистики.

Таким образом, анализ отрицательных предикатов в тексте поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» позволил, с одной стороны, увидеть закономерности, связанные с функционированием отрицательных предикатов в данном тексте, с другой стороны, высказать предположения об особенностях авторского мировосприятия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шведова Н. Ю. Лексическая классификация русского глагола: (на фоне чешской семантико-компонентной классификации) // Славянское языкознание: 9-й междунар. съезд славистов: Докл. совет. делегации. М., 1983. С. 314.

² См.: Шведова Н. Ю. Глагол как доминанта русской лексики // Филол. сб.: К 100-летию со дня рождения акад. В. В. Виноградова. М., 1995. С. 409—414.

³ См.: Виноградов В. В. Русский язык: (Грамматическое учение о слове). 3-е изд. М., 1986. С. 49; Сильницкий Г. Г. Семантические типы ситуаций

и семантические классы слов // Проблемы структурной лингвистики, 1972. М., 1973. С. 373.

⁴ См.: *Дырул А. М.* К смыслу негативного предложения // Теоретические проблемы семантики и ее отражение в одноязычных словарях. Кишинев, 1982. С. 42.

⁵ См.: *Дмитриевская И. В.* К вопросу о противоречащих и противоположных понятиях // Логико-грамматические очерки. М., 1961. С. 67 — 77; *Михайлов В. А.* К генезису антонимических оппозиций в речевой деятельности (номинативный статус выражений типа «не А — А») // Общение: теоретические и практические проблемы. М., 1978. С. 102 — 112.

⁶ См.: *Никитина Н. Т., Откупщикова М. И.* Отрицание // Информационные вопросы семиотики, лингвистики и автоматического перевода. М., 1971. Вып. 2. С. 78 — 86.

⁷ См.: *Гулыга Е. В.* О семантике предложения // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. Л., 1975. С. 21 — 29; *Он же.* О взаимодействии смысла и синтаксической семантики предложения // Филол. науки. 1976. № 1. С. 67 — 76.

⁸ См.: *Кусова М. Л.* Отрицательная глагольная антонимия в функционально-семантическом аспекте: Дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1986. С. 130.

⁹ См.: *Апресян Ю. Д.* Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М., 1974. С. 292.

Д. Р. Шарфутдинов
Уральский университет

Два синтаксических субститута финитной формы глагола в одной пушкинской строке

В современном русском языке финитная, или спрягаемая, форма глагола (*verbum finitum*) является синтаксически монофункциональной. В предложении она всегда выступает в качестве показателя предикативности — выражает синтаксические значения модальности и времени. Тем самым синтаксическая роль спрягаемой формы глагола в предикативной конструкции весьма существенна. Именно эта грамматическая форма является центром, своего рода «сюжетным стержнем» синтаксической организации глагольного предложения в целом. Формальные и семантические свойства обсуждаемой единицы формируют всю предикативную синтагму.

В качестве основных средств синтаксической субституции спрягаемой формы глагола принято рассматривать гла-

глагольное междометие (*Татьяна прыг в другие сени*; «Евгений Онегин», гл. третья, XXXVIII) и форму инфинитива (*И царица хохотать*; «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»). В рамках простого двусоставного предложения обе указанные единицы способны выполнять функцию глагольного сказуемого, а в соответствующей минимальной структурной схеме (N_1V_f)* — замещать спрягаемо-глагольную позицию. При этом для глагольного междометия данная синтаксическая функция является вообще единственно возможной, в отличие от инфинитива, представляющего собой, как известно, наиболее полифункциональную словоформу в русском языке.

Глава пятая романа «Евгений Онегин» содержит знаменитое описание «чудного сна» Татьяны Лариной (строфы XI—XXI). Во сне героиня видит преследующего ее медведя (строфа XII):

...Но вдруг сугроб зашевелился,
И кто ж из-под него явился?
Большой взъерошенный медведь;
Татьяна ах! а он реветь,
И лапу с острыми когтями
Ей протянул; она скрепя
Дрожащей ручкой оперлась
И боязливыми шагами
Перебралась через ручей;
Пошла — и что ж? медведь за ней!¹

В процитированной строфе имеется весьма примечательная в синтаксическом отношении строка *Татьяна ах! а он реветь*. В изолированном виде эта конструкция структурно представляет собой сложносочиненное предложение, предикативные компоненты которого связаны противительным союзом. Обе части данного сложносочиненного предложения являются простыми двусоставными нераспространенными предикативными единицами, реализующими структурную схему N_1V_f . В том и в другом случаях вторая позиция схемы реально замещена не спрягаемой формой глаго-

* N_1 — форма именительного падежа существительного (в том числе местоимения), V_f — спрягаемая форма глагола.

ла, а ее субститутом — глагольным междометием (*ах*) и инфинитивом (*реветь*) соответственно.

В первой части рассматриваемого сложного предложения представлено именно глагольное междометие, или глагольно-междометная форма (термин акад. В. В. Виноградова), а не собственно междометие. Строго говоря, частеречную принадлежность слов типа *ах*, *ох*, *ух* вне контекста установить невозможно. Подобные лексемы в зависимости от синтаксической позиции могут либо демонстрировать только факт экспрессии, быть лишь специфически языковыми показателями какой-либо эмоции, аффекта, и тогда они являются междометиями (как правило, многозначными в силу разнообразия чувств, выражаемых, но не называемых, ими); либо обозначать феномен совершенно иного порядка — вполне определенный, конкретный процессуальный признак (действие, состояние или отношение), хотя и связанный с соответствующей эмоцией, и тогда это глагольные междометия. Ср.: *Вот ближе! скачут... и на двор / Евгений! «Ах!» — и легче тени / Татьяна прыг в другие сени*, где *ах* — прямое выражение эмоционального состояния; *Татьяна ах! а он реветь*, где *ах* значит: «ахнула; сказала, воскликнула “ах!”». Академик Л. В. Щерба писал по поводу последнего предложения: «Для меня “ах” относится к Татьяне и является глаголом, а вовсе не междометием»². Вообще говоря, слово *ах* (в различных грамматических ипостасях) является одним из ключевых слов в романе «Евгений Онегин».

Принципиальное различие между звукоподражательными и незвукоподражательными («классическими») междометиями заключается в том, что первые условно воспроизводят, имитируют звуки внешнего мира (*стук!*, *кап!*, *тон!*), тогда как вторые выражают «эмоциональные и эмоционально-волевые реакции на окружающую действительность»³ (*ах!*, *ох!*, *ух!*). Поэтому глагольные междометия, формально тождественные звукоподражательным междометиям (типа *бах*), обозначают действия, связанные лишь с физическим (акустическим) феноменом — реальным звуком внешнего мира, а глагольные междометия, омонимичные незвукоподражательным междометиям (типа *ах*), обо-

значают действия, сопряженные с эмоцией. Однако и те и другие глагольные междометия всегда имеют значение процессуального признака, в отличие от омонимичных им собственно междометий. В глагольном междометии, как замечает проф. Е. М. Галкина-Федорук, «наличествует название процесса, но подражательное»⁴. Так, в пушкинском стихотворении «Жених» (1825):

Вдруг слышу крик и конский топ...
Подъехали к крылечку.
Я поскорее дверью хлоп
И спряталась за печку —

глагольное междометие *хлоп* обозначает действие («хлопнула дверью», здесь = «захлопнула, закрыла дверь»), вызывающее характерный звук, который, в свою очередь, обозначает омонимичное звукоподражательное слово. «Звукоподражания... представляют собой условные воспроизведения звучаний, сопровождающих действия, производимые человеком, животным или предметом...»⁵ «Подражательное» название процесса характерно и для отмеждометных глаголов (типа *ах*ать — *ахнуть*, *хлоп*ать — *хлопнуть*), мотивирующих глагольные междометия; ср. словообразовательные цепи: *ах!* (межд.) — *ах*ать (глагол. НСВ) — *ахнуть* (глагол. СВ) — *ах* (глагол. межд.); *хлоп!* (межд.) — *хлоп*ать (глагол. НСВ) — *хлопнуть* (глагол. СВ) — *хлоп* (глагол. межд.) и т. п. При помощи этих глаголов (совершенного вида), как правило, осуществляется семантизация высказываний с соответствующими глагольными междометиями.

Значение обсуждаемых глагольных междометий (типа *ах* или *бах*, т. е. омонимичных собственно междометиям; ср. глагольные междометия типа *прыг* или *хват*ь) внутренне достаточно сложно и многослойно. С одной стороны, его можно свести к формуле «производить звук или произносить восклицание», в то время как функция междометий — только отражать звук или передавать экспрессию. Однако чрезвычайно важно, что с помощью рассматриваемых глагольных междометий говорящий не просто «производит звук или произносит восклицание», но и выражает ту глубинную понятийную семантику, которая лишь условно, ассоциативно связана со звуком — семиотической единицей. Ведь «Тать-

яна *ах!*» означает не просто то, что героиня ахнула, воскликнула, произнесла соответствующее междометие, но — и это самое важное — то, что она испугалась.

В силу вышесказанного можно утверждать, что глагольные междометия реализуют в высказывании десигнативную семантику, а собственно междометия (в первую очередь, звукоподражательные) — семантику идентифицирующую. Последние выражают определенную референцию, тогда как омонимичные им глагольные междометия связаны не с референтами, а с понятиями и называют исключительно процессуальные признаки.

Глагольное междометие, как и спрягаемый глагол, всегда лежит в основе языкового обозначения определенной ситуации внеязыковой действительности, характеризует отношения предметов в рамках «некоторого положения дел» (Н. Д. Арутюнова); выражает основную пропозицию. Как признаковое слово, глагольное междометие выполняет номинативную функцию предикации — сообщает о свойстве (процессуальном признаке) субстанции. При отсутствии подобных характеристик мы имеем дело не с глагольным междометием, а с собственно междометием, которое вообще находится вне синтаксической структуры высказывания, не обозначает ситуацию и не способно формировать предикативную единицу. Таким образом, в плане смысловой организации предложения только наличие или отсутствие выражения пропозиции (причем первичным способом — предикативной основой) позволяет определить частеречную принадлежность рассматриваемых лексем. Вне отношений предикатной номинации, без обозначения внеязыковой ситуации, строящейся на основе какого-либо конкретного действия или состояния, глагольное междометие принципиально не может быть использовано в речевой деятельности и включено в текст.

Очевидно, что предикат, выраженный глагольным междометием, называя процессуальный признак предмета или отношение между партиципантами ситуации, не может существовать в предложении без актантного окружения. Характерной чертой всех признаковых слов «является наличие в их значении семантических валентностей, син-

таксически заполняемых в речи именами носителей признака — субъекта, объекта, орудия и т. п....»⁶. Актант с субъектным значением (в рассматриваемом фрагменте — *Татьяна*) является конститутивным компонентом предложения, наличие его строго обязательно, необходимо, вне зависимости от лексического значения глагольного междометия (поскольку глагольные междометия неизменяемы, указание на субъект действия — агент — не может быть выражено в них синтетически, внутрисловно, при помощи окончания; ср. с главным членом односоставных личных предложений). Присловные распространители глагольного междометия с объектным или атрибутивным (в широком смысле) значениями могут быть как обязательными, так и факультативными, что обусловлено лексической семантикой главного компонента. Так, например, глагольные междометия *ах* или *прыг* вполне автосемантичны и способны не иметь этих распространителей, а слово *хлоп*, наоборот, нуждается в подобном распространении; ср.: в пушкинском *Я поскорее дверью хлоп* — первый распространитель (компаратив наречия) факультативен, второй (существительное) — обязателен; в высказывании *Я хлоп его по плечу* — оба распространителя (местоименное существительное 3-го лица и предложно-падежная форма существительного) обязательны. Единственный в предложении распространитель глагольного междометия типа *хлоп* всегда обязателен, вне зависимости от синтаксического значения: *Я хлоп муху* (объект); *Я хлоп вниз* (обстоятельство). Обязательные присловные распространители многозначного глагольного междометия выполняют смыслоразличительную функцию, без них его лексические значения нейтрализованы; ср. приведенные примеры, а также: *Я, как догадливый холоп: / В ладони по-турецки хлоп* («Скажи, какие заклинания...») или *Я хлоп из ружья; Я хлоп сразу целый стакан; Я хлоп в обморок* и др. Как правило, глагольные междометия характеризуются информативной (номинативной) недостаточностью, синсемантичностью, и являются источником обязательной синтаксической связи.

В предложении, включающем глагольное междометие, предметные имена выполняют особую семантическую функ-

цию. По-видимому, глагольные междометия всегда формируют только референтные высказывания, то есть такие, которые соотнесены с конкретной, строго определенной, единичной ситуацией, фактом. Это высказывания семантически частного, конкретного характера, что находит отражение и в выборе лексических значений глаголов, мотивирующих глагольные междометия. Референтный характер этих высказываний обусловлен семантической локализацией сказуемого, предельной конкретностью и определенностью его содержательных (лексических) характеристик в тексте.

Сказуемый, предикативный характер глагольного междометия практически определяется только наличием актанта. В противоположность глагольным междометиям собственно междометия представляют собой «разряд слов, не вступающих в синтаксические отношения с другими словами в речи»⁷. Ср.: *Татьяна ах! а он реветь; Ах, братцы! как я был доволен, / Когда церковей и колоколен, / Садов, чертогов полукруг / Открылся предо мною вдруг!* («Евгений Онегин», гл. седьмая, XXXVI);... *Приехал ротный командир; / Вошел... Ах, новость, да какая! / Музыка будет полковая!* («Евгений Онегин», гл. пятая, XXVIII). В первом случае *ах* выполняет семантико-синтаксическую функцию предиката — характеризует субстанцию (*Татьяна*), выступающую здесь в качестве субъекта (производителя) соответствующего действия, носителя процессуального признака. Во втором примере слово *ах* не имеет актантного окружения, не выполняет предикативной функции и даже не является членом предложения. Оно представляет собой своего рода «звуковой жест». В третьем случае, помимо этого, оно вообще «занимает в предложении позицию прямой речи»⁸. В двух последних процитированных фрагментах романа представлено собственно междометие.

Таким образом, глагольные междометия, в противоположность собственно междометиям, активно вовлечены во внутрипредложенческие семантико-синтаксические отношения, находятся в центре этих отношений и выполняют специфически «спрягаемо-глагольную» синтаксическую роль. В контексте глагольное междометие всегда легко

заменить семантически соотносительным с ним глаголом именно в спрягаемой форме (*ах* — *ахнула*, *хлоп* — *хлопнула*), хотя заменить сам финитный глагол соответствующим глагольным междометием можно далеко не всегда — в силу весьма невысокой регулярности образования последнего. Именно глагольное междометие является субститутом спрягаемого глагола, а не наоборот: невозможна субституция несуществующей единицы. По словам акад. В. В. Виноградова, глагольно-междометные формы даже «могут — при известных синтаксических условиях — синонимически замещать глагольные формы настоящего и будущего времени, так как они очень легко приспосабливаются к синтаксическому контексту»⁹. Возможность замены в формальной и содержательной структурах высказывания глагольного междометия соотносительной с ним по смыслу финитной формой глагола — важный принцип, позволяющий достаточно четко и последовательно разводить случаи употребления омонимичных глагольных междометий и собственно междометий на практике (*Татьяна ах!* = *Татьяна ахнула*, но «*Ах!*» — и легче тени *Татьяна прыг в другие сени* — спрягаемо-глагольного коррелята нет; *Дверь хлоп* = *Дверь хлопнула*, но *Хлоп!* — *послышалось сверху* — спрягаемо-глагольного коррелята нет). Возможность обсуждаемой субституции имеет принципиальное значение, поскольку свидетельствует о том, что семантически параллельные глагольное междометие и спрягаемая форма глагола (в первую очередь, однократного глагола на *-нуть*) формируют предложения одного типа.

Таким образом, существуют достаточно четкие функциональные и семантические основания для разграничения в тексте формально тождественных глагольных междометий и собственно междометий. Понятно, что при этом речь идет лишь о тех глагольных междометиях, которые так или иначе восходят к собственно междометию, поскольку в отношении лексем типа *прыг*, *скок*, *двиг*, *толк*, *юрк*, *хватъ*, *глядь*, генетически не связанных с междометием, такая проблема вообще не возникает.

Пунктуационное и вообще графическое оформление обсуждаемой единицы в тексте романа — наличие (или от-

существовании) восклицательного знака, а также курсива — не имеет принципиального значения для ее грамматического определения. С одной стороны, пунктуационное оформление текста в значительной мере условно и часто (в том числе в настоящем случае) носит индивидуально-авторский характер; с другой — восклицательный знак вполне может сопровождать как собственно междометие, так и глагольное междометие. То же замечание касается и курсивного шрифта.

Глагольно-междометные субституты типа *ах* сообщают тексту не столько модусные значения, сколько экспрессию, особую динамичность. Экспрессия же «связана с областью чувств и воли»¹⁰, тогда как модальность к этой сфере прямого, непосредственного отношения не имеет. Однако, будучи показателями экспрессии, глагольные междометия не выражают собственно эмоциональности: они экспрессивны, но не эмоциональны. Хотя они и связаны с «областью чувств и воли», но не отражают эмоций непосредственно, а лишь обозначают процессы, имеющие отношение к тем или иным эмоциям, и на этом основании должны быть отнесены к интеллектуальной стороне языка (по Шарлю Балли). Экспрессивность делает глагольные междометия и включающие их высказывания стилистически маркированными, «свойственными экспрессивной речи с яркой разговорной окраской»¹¹. Еще М. В. Ломоносов подчеркивал, что они составляют «особливое свойство простого Российского языка»¹². В функциональной сфере современного русского литературного языка глагольные междометия наиболее широко представлены именно в обиходно-разговорной речи, а также в произведениях художественной литературы и (в меньшей степени) публицистики, в чем немалая заслуга А. С. Пушкина. В настоящее время обсуждаемые единицы используются достаточно активно, несмотря на их периферийный грамматический статус, специфические семантические характеристики и синтаксическую монофункциональность.

Во второй части рассматриваемого сложносочиненного предложения вместо спрягаемой формы глагола использован инфинитив. Эта субституция имеет две «сопутствующую-

щие» содержательные характеристики. Во-первых, в данном случае инфинитив, оказываясь в позиции финитного глагола, указывает на начальную фазу соответствующего действия: *Татьяна ах! а он реветь* означает «Татьяна ахнула, а он **заревел**», т. е. «**начал** реветь». Семантизация данного высказывания с помощью форм прошедшего времени глаголов совершенного вида поддерживается контекстом. Ср.: инфинитив в предложении *И царица хохотать* также означает именно «захохотала» (= «начала хохотать»), а не «хохочет». Инфинитив в позиции спрягаемой формы глагола часто является синтаксическим средством выражения идеи «начинательности» действия, наряду с другими средствами — словообразовательным (*за-ревел, за-хохотала*) и лексическим (*начал реветь, начала хохотать*).

Во-вторых, использование инфинитива вместо финитного глагола имеет очевидный стилистический эффект, подобно субституции при помощи глагольного междометия. Соответствующее высказывание более экспрессивно, более динамично, «интенсивно», содержательно более насыщено, чем его корреляты с личной формой приставочного («начинательного») или фазового (в рамках составного глагольного сказуемого) глаголов.

И глагольно-междометная, и инфинитивная субституция возможна только в двусоставных предложениях, хотя спрягаемая форма глагола является носителем предикативности и в некоторых односоставных предложениях (определенно-личных, обобщенно-личных, неопределенно-личных, безличных). Для установления факта субституции в обоих случаях необходимо наличие субъектно-подлежащего компонента и, соответственно, позиции сказуемого как такового. Оба рассматриваемых субститута всегда являются **сказуемыми**, а следовательно, членами двусоставного предложения, поскольку в односоставном, как известно, нет ни подлежащего, ни сказуемого. Глагольное междометие выступает в роли исключительно простого глагольного сказуемого, тогда как инфинитив выполняет функцию глагольного сказуемого вообще — как простого, так и составного (в зависимости от семантизации — посредством спрягаемой формы приставочного глагола или

сочетания спрягаемой формы фазового глагола и субъектного инфинитива).

В поэтических произведениях А. С. Пушкина субституция финитной формы глагола встречается нередко. Функциональная замена спрягаемого глагола глагольным междометием или инфинитивом способствовала общей «демократизации» русского литературного языка, сближению письменных, книжно-литературных, и устных, народно-разговорных, форм речи. Рассматриваемая субституция вносит в текст яркую выразительность, модусность, создает эффект «демократичности» стиля. Вслед за Пушкиным авторы художественных произведений и публицисты часто используют подобную субституцию как стилистически эффектный и эстетически эффективный прием, направленный на достижение особой выразительности, образности, содержательной многослойности текста, насыщение его экспрессивно-динамическими элементами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. М., 1955. Т. 3. С. 87. Тексты А. С. Пушкина цитируются по этому изданию.

² Щерба Л. В. О частях речи в русском языке // Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 63 — 85.

³ Краткая русская грамматика / Под ред. Н. Ю. Шведовой и В. В. Лопатина. М., 1989. С. 341.

⁴ Галкина-Федорук Е. М. Междометия // Современный русский язык: Морфология (Курс лекций) / Под ред. В. В. Виноградова. М., 1952. С. 481.

⁵ Краткая русская грамматика. С. 341.

⁶ Телия В. Н. Номинация // Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой. М., 1990. С. 336.

⁷ Янко-Триницкая Н. А. Русская морфология. 2-е изд. М., 1989. С. 164.

⁸ Холодов Н. Н. Междометия // Современный русский литературный язык / Под. ред. П. А. Леканта. М., 1982. С. 245.

⁹ Виноградов В. В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. 3-е изд. М., 1986. С. 453.

¹⁰ Янко-Триницкая Н. А. Русская морфология. С. 161.

¹¹ Виноградов В. В. Русский язык. С. 453.

¹² Ломоносов М. В. Российская грамматика // Сочинения. СПб., 1898. Т. 4. С. 175.

Особенности синтаксического строения онегинской строфы

Синтаксис романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (в дальнейшем — «ЕО») исследуется давно. Б. В. Томашевский рассматривал взаимодействие трех четверостиший и последнего двестишия онегинской строфы на основе синтаксиса¹. Н. С. Поспелов — вопрос «о типическом композиционно-тематическом расчленении онегинской строфы»². Так или иначе, все исследователи при определении «синтаксического строения строфы»³ опираются на расстановку знаков препинания.

В статье Б. В. Томашевского «Строфика Пушкина» на основе определения средней силы синтаксических пауз в конце каждой строки был сделан вывод об относительной автономности первого четверостишия⁴ и последнего двестишия. О логическом построении строфы Томашевский говорит следующее: «... первое четверостишие строфы представляет собой законченную формулировку темы строфы. Затем эта тема вольно развивается и варьируется на протяжении восьми стихов, и это развитие темы замыкается как бы заключением афористического характера («pointe») в последнем двестишии строфы»⁵.

Схема, предположенная Томашевским, является неточной, так как она не учитывает особенностей отдельных строф. Например, в пятой главе из одиннадцати строф, описывающих сон Татьяны (XI—XXI), большинство состоит из одного предложения, занимающего все 14 стихов, например, строфа XVI:

Опомнилась, глядит Татьяна:
Медведя нет; она в сених;
За дверью крик и звон стакана,
Как на больших похоронах;
Не видя тут ни капли толку,
Глядит она тихонько в шелку,
И что же видит?.. за столом
Сидят чудовища кругом:

Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

Сложно говорить о замкнутости какой-либо части этой строфы, как и большинства других строф из указанного фрагмента. Можно привести другие примеры, расходящиеся с выводом Томашевского.

Неполнота схемы Томашевского обусловлена тем, что средние величины плохо характеризуют явления, для которых существует несколько «центров притяжения» — состояний, к которым тяготеет система. (Например, группу «Шоу гигантов и лилипутов» совершенно не характеризует средний рост артистов, но подходящей характеристикой будет показатель отклонения от среднего роста — дисперсия.) Как мы покажем дальше, строфа в «ЕО» относится именно к таким объектам, так как для нее существует не один, а сразу несколько способов синтаксического строения.

Н. С. Поспелов первым указал на погрешности метода Томашевского и в своей работе «Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина» определял способ разбиения для каждой строфы индивидуально. В результате он определил несколько типов синтаксического строения онегинской строфы и оценил их встречаемость⁶.

Главным недостатком этой работы является то, что автором явно не указан общий принцип определения формулы синтаксического строения строфы. Многие случаи классификации являются спорными, например, для строфы 1. XXII (*Еще амуры, черти, змеи / На сцене скачут и шумят; / Еще усталые лакеи / На шубах у подъезда спят; / Еще не перестали топать, / Сморгаться, кашлять, шикать, хлопнуть...*) указывается формула 4+4+4+2, непонятно, почему выбрана именно эта формула, а не, например, 6+2+4+2 или 8+6.

Поэтому целью нашей работы будет *определение типов синтаксического строения строфы «ЕО» на основе знаков*

препинания. Для этого мы введем модельное понятие **синтаксического разбиения** строфы, на основе которого будем производить искомую классификацию.

Определение типов синтаксических разбиений для каждой строфы осуществим на основе следующей модели. В первом приближении можно считать, что строфа разбивается на части по предложениям, однако мы пойдем дальше и будем учитывать «промежуточные» знаки препинания — двоеточие, точку с запятой и др., которые часто используются в романе для соединения простых предложений без подчинительной связи.

Поступим следующим образом: упорядочим все знаки препинания по нарастанию силы разделения. Выделим пять групп: первая группа — «скобки», вторая — «запятая», третья — «двоеточие» и «кавычки», четвертая — «точка с запятой», пятая — знаки конца предложения (если за ними следует прописная буква). *Будем говорить, что некоторые знаки на концах стихов образуют разбиение, если между любыми двумя соседними знаками стоят знаки, меньшие по силе. Будем рассматривать разбиения, создаваемые не более чем тремя знаками.*

Рассмотрим в качестве примера вторую строфу романа:

1. Так думал молодой повеса,
2. Летя в пыли на почтовых,
3. Всевышней волею Зевеса
4. Наследник всех своих родных.
5. Друзья Людмилы и Руслана!
6. С героем моего романа
7. Без предисловий, сей же час
8. Позвольте познакомить вас:
9. Онегин, добрый мой приятель,
10. Родился на берегах Невы,
11. Где, может быть, родились вы
12. Или блистали, мой читатель;
13. Там некогда гулял и я:
14. Но вреден север для меня.

По предложениям строфа разбивается на блоки, содержащие стихи 1—4; стих 5 и стихи 6—14. Будем обозначать разбиения по номерам стихов, которыми оканчиваются выделяемые нами блоки. Тогда приведенное выше

разбиение обозначается как 4—5 (число 14 опускается как присутствующее во всех разбиениях).

Кроме того, блок 6—14 можно разбить по 12-му стиху, который оканчивается точкой с запятой — следующим по силе разбиения знаком после точки. По восьмому стиху данный блок не разбивается, так как мы полагаем двоеточие знаком меньшей силы разбиения, чем точка с запятой. *Таким образом, для второй строфы романа существуют два синтаксических разбиения: 4—5 и 4—5—12.*

Полная формализация модели позволяет производить подсчеты с помощью компьютера, что ослабляет зависимость результатов от субъективизма исследователя. Может существовать несколько разбиений для одной строфы или не существовать ни одного, если, например, одно из предложений кончается в середине стиха.

Используя эту модель, мы выделяем *группы строф со сходными типами синтаксического разбиения по морфологическим (т. е. внешним) признакам*. Нашей задачей будет отыскание наиболее употребительных способов синтаксического разбиения строфы.

Из 362 полных строф романа для 203 строф было обнаружено 128 различных разбиений. Больше одного раза встречается 69 разбиений, больше двух — 43, больше десяти — 5. Из этого множества разбиений мы выделили несколько характерных групп, на которые приходится основная масса строф:

1. А — строфы, состоящие из одного предложения (14);
АА — строфы, состоящие «почти из одного» предложения (с «испорченным» началом или концом): 1, 2, 1—2, 11—12—13, 10—12—13.
2. Строфы, которые разбиваются по четверостишиям:
В0 — 4 — 8 — 10, 4 — 10, 8 — 10, 10;
В1 — 4 — 8 — 11, 4 — 11, 8 — 11, 11 (форма классического итальянского сонета и ее производные);
В2 — 4 — 8 — 12, 4 — 12, 8 — 12, 12 (форма английского сонета);
ВВ — 2 — 4 — 8, 4 — 8, 4, 8 (формы, для которых последнее шестистишие не делится на более мелкие части).

3. Нетривиальные разбиения:

C — 7, 4 — 7, 4 — 7 — 9, 4 — 7 — 8, 2 — 4 — 7;

D — 4 — 5 — 12, 5 — 8, 4 — 5 — 8, 4 — 5 — 7, 5 — 7 — 9.

Определим каждой строфе соответствующую группу A — D, причем, если строфа имеет разбиения из разных групп, выберем группу, стоящую выше по списку. Строфы, синтаксические разбиения которых не подходят ни под одну группу, выделим в особую группу (обозначим ее ИН). Строфы, для которых нельзя определить разбиение по нашим правилам, обозначим 00. Таким образом, каждая строфа однозначно попадает в какую-нибудь группу.

Вот таблица, которая показывает число строф каждой группы:

A		26
AA		17
B0		13
B1		12
B2		18
BB		37
C		14
D		13
ИН		53
00		159

Из таблицы видно, что хотя среди групп A — D разбиения по четверостишиям и преобладают, это преобладание не подавляющее. Значимость других форм несомненна. То, что полученные цифры зачастую малы, не должно нас смущать — на самом деле, большинство строф, для которых формально не одно из разбиений не подходит, реально относятся к одной из групп A — D, но с деформированной синтаксической структурой (вводное предложение в первом стихе etc.).

Наша классификация совпадает с классификацией Поспелова лишь частично. Поспелов, как и мы, выделяет группу C (7 и 4 — 7). Однако он совершенно не упоминает о строфах, состоящих лишь из одного предложения (группа A). Не упоминает он также о разбиениях B0 — B1. Наоборот, некоторые разбиения с маленькой частотой встречае-

мости (4 — 6, 4 — 9) не выделены нами. Более подробное сравнение результатов затруднительно, так как существенно отличаются принципы классификации.

Итак, как мы видим, Пушкин в «ЕО» использует не один, а сразу несколько «синтаксических клише» — способов разбиения строфы. Рассмотрим теперь особенности употребления строф с разными типами синтаксического разбиения.

Примеры из первой группы уже приводились. Обычно эти формы используются при описании:

4.I

1. Встает заря во мгле холодной;
2. На нивах шум работ умолк;
3. С своей волчихою голодной
4. Выходит на дорогу волк;
5. Его почуя, конь дорожный
6. Храпит — и путник осторожный
7. Несется в гору во весь дух;
8. На утренней заре пастух
9. Не гонит уж коров из хлева,
10. И в час полуденный в кружок
11. Их не зовет его рожок;
12. В избушке распевая, дева
13. Прядет, и, зимних друг ночей,
14. Трешит лучинка перед ней.

7.XIX

1. Татьяна взором умиленным
2. Вокруг себя на все глядит,
3. И все ей кажется бесценным,
4. Все душу томную живит
5. Полумучительной отрадой:
6. И стол с померкшею лампадой,
7. И груды книг, и под окном
8. Кровать, покрытая ковром,
9. И вид в окно сквозь сумрак лунный,
10. И этот бледный полусвет,
11. И лорда Байрона портрет,
12. И столбик с куклою чугуновой
13. Под шляпой с пасмурным челом,
14. С руками, сжатыми крестом.

(разбиение — 14)

(разбиения — 5—14; 14)

Интересна композиция строф группы С. Заметим, что 7 является серединой, «экватором» онегинской строфы. Восьмой стих в этом случае интонационно выделен — он одновременно начинает новую фразу и заканчивает восьмистишие:

2. III

1. Он в том покое поселился,
2. Где деревенский старожил
3. Лет сорок с ключницей бранился,
4. В окно смотрел и мух давил.
5. Все было просто: пол дубовый,
6. Два шкафа, стол, диван пуховый,
7. Нигде ни пятнышка чернил.
8. *Онегин шкафы отворил:*
9. В одном нашел тетрадь расхода,
10. В другом наливки целый строй,
11. Кувшины с яблочной водой
12. И календарь осьмого года;

13. Старик, имея много дел,
14. В иные книги не глядел.

(разбиения — 4—7; 4—7—12)

Показанное явление аналогично явлению анжамбемана, где роль стиха выполняет целое четверостишие.

В большинстве строф с делением по экватору присутствует деление и по первому четверостишию, но экваториальное деление более значимо. Приведем пример, когда деление по первому четверостишию отсутствует вовсе:

2. XXVIII

1. Она любила на балконе
2. Предупреждать зари восход,
3. Когда на бледном небосклоне
4. Звезд исчезает хоровод,
5. И тихо край земли светлеет,
6. И, вестник утра, ветер веет,
7. И всходит постепенно день.
8. Зимой, когда ночная тень
9. Полмиром доле обладает,
10. И доле в праздной тишине,
11. При отуманенной луне,
12. Восток ленивый почивает,
13. В привычный час пробуждена
14. Вставала при свечах она.

(разбиение — 7)

Эта строфа заслуживает отдельного внимания. В предшествующих строфах, принадлежащих к группе В, описывается детство Татьяны и говорится о том, что она *не* любила делать. На этом фоне процитированная строфа выделяется как интонационно, так и тематически. А далее, в XXX строфе с разбиением 4 — 7 — 9 и анафорическим началом «Она любила Ричардсона / Не потому, чтобы прочла...» — уже говорится о матери Татьяны.

Это еще один пример того, как синтаксис и интонация играют определяющую роль не только в композиции строфы, но и в композиции повествования в целом.

Обратим внимание на разбиения В1 и В2. Они соответствуют формам классического итальянского и английского сонета. В литературе по «ЕО» часто ставится вопрос о

принадлежности онегинской строфы к разновидностям сонета. Рассмотрим два примера:

5. III

1. Но, может быть, такого рода
2. Картины вас не привлекут:
3. Все это низкая природа;
4. Изящного не много тут.
5. Согретый вдохновенья богом,
6. Другой поэт роскошным слогом
7. Живописал нам первый снег
8. И все оттенки зимних нег;
9. Он вас пленит, я в том уверен,
10. Рисуя в пламенных стихах
11. Прогулки тайные в саях;
12. Но я бороться не намерен
13. Ни с ним покамест, ни с тобой,
14. Певец финляндки молодой!

**(разбиения — 4; 3—4;
2—3—4; 4—8—11)**

7. VIII

1. Он был не глуп; и мой Евгений,
2. Не уважая сердца в нем,
3. Любил и дух его суждений,
4. И здравый толк о том, о сем.
5. Он с удовольствием, бывало,
6. Видался с ним, и так нимало
7. Поутру не был удивлен,
8. Когда его увидел он.
9. Тот после первого привета,
10. Прервав начатый разговор,
11. Онегину, ослабя взор,
12. Вручил записку от поэта.
13. К окну Онегин подошел
14. И про себя ее прочел.

(разбиение — 4—8—12)

В первом примере логическое построение строфы подобно построению классического сонета — первое и второе четверостишие представляют собой тезис и антитезис, но в окончании вместо синтеза следует противопоставление двух тем в более острой форме (см. также: «... Он рыться не имел охоты / В хронологической пыли / Бытописания земли; / Но дней минувших анекдоты / От Ромула до наших дней / Хранил он в памяти своей» или «... Но в возраст поздний и бесплодный, / На повороте наших лет, / Печален страсти мертвый след: / Так бури осени холодной / В болото обращают луг / И обнажают лес вокруг»). В другом же случае строфа заканчивается однозначным и часто афористичным выводом («Чего же больше? Свет решил, / Что он умен и очень мил»).

Заметим также, что в обоих случаях синтаксическое разбиение не вступает в оппозицию схеме рифмовки. Это связано с тем, что последнее шестистишие может трактоваться как *abb асс*, так и как *abba сс*. Поэтому обе сонетные формы органично вписываются в структуру синтаксиса романа.

Итак, как показано выше, каждой группе синтаксических разбиений соответствуют свои особенности в характе-

ре интонации строфы. Вероятно, благодаря этому роман избежал монотонности, приобрел разговорную, непринужденную интонацию. Заметим, что все поэмы Пушкина, за исключением «Домика в Коломне» и «Езерского», написанного также онегинской строфой, астрофичны.

Кроме того, на конкретных частных примерах удастся показать, что различные синтаксические разбиения могут использоваться для выделения фрагмента из нескольких строф (сон Татьяны), одной строфы (описание детства Татьяны), отдельных стихов. Надо ожидать, что найдется немало и других подобных примеров.

В контексте рассмотренных явлений можно по-новому поставить вопрос об истоках онегинской строфы. До сих пор внимание исследователей привлекали строфические аналоги, и не было попыток найти аналогов «функциональных». Как мы видим, несоответствие синтаксического и рифменного строения строфы является сильным художественным приемом. Поэтому представляется важным поиск подобных прецедентов в русском стихосложении допушкинского периода. Мы можем привести два таких примера:

Во-первых, это одическая децима. Основным типом синтаксического разбиения для нее является 4 — 7, но встречаются немногочисленные отклонения — строфы с синтаксическим разбиением по формуле 4 — 6. Примеры мы находим уже у М. В. Ломоносова — «Ода на день восшествия ... императрицы Елисаветы Петровны» (1749), строфы 7, 16 и т. п. Второй интересный пример — ода Г. Р. Державина «На счастье» с рифмовкой aabcbcddeed и формой синтаксического разбиения 3 — 5 — 7, которая не соответствует рифменной и выдерживается на протяжении всей оды.

Таким образом, Пушкин, приступая к разработке онегинской строфы, мог опираться на известные ему примеры не только в области строфики, но и взаимодействия строфики и синтаксиса. Его строфа вобрала в себя различные достижения стиховой техники XVIII века; XIX век характеризуется постепенным угасанием интереса к сложной строфике⁷, поэтому онегинскую строфу можно рассматривать как итог почти столетних экспериментов.





Выводы:

1. В романе Пушкина «Евгений Онегин» существуют несколько форм синтаксического построения. Мы выделяем следующие основные формы: строфы, состоящие из одного предложения; строфы с синтаксическими разбиениями 4 — 8 — 10; 2 — 8 — 11; 4 — 8 — 12; 4 — 8; 4 — 5; 4 — 5 — 9; 4 — 7; 7; 4 — 7 — 9.

2. Употребление и взаимодействие этих форм играет существенную роль в системе художественных приемов романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М., 1959. С. 294 — 324.

² См.: *Поспелов Н. С.* Синтаксический строй произведений Пушкина. М., 1960. С. 84.

³ Там же. С. 22.

⁴ См.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык.

⁵ Там же. С. 304.

⁶ См.: *Поспелов Н. С.* Синтаксический строй произведений Пушкина. С. 169.

⁷ См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифмика. Строфика. М., 1984.

Т. М. Воронина
Уральский университет

Метафорическое обозначение А. С. Пушкиным «движения жизни» (на примере одного стихотворения)

Материалом является стихотворение А. С. Пушкина «Телега жизни» (1823). Нам показалось интересным то, как совмещаются в нем представление о движении (во) времени как о перемещении в пространстве и образное уподобление каждого этапа жизни человека соответствующему времени суток.

В принципе, и то и другое представление является характерным для русского языка в целом, что зафиксировано в словарях:

идти — 12. Протекать, проходить¹;

бежать — 3. Быстро проходить, протекать (о времени) [МАС];

мчатся — // быстро, незаметно проходить (о времени) [МАС];

вечер — образно и переносно: вечер жизни, вечер лет и т. п. — о старости²;

утро — в сравн.: То было утро наших лет. (А. К. Толстой. То было раннею весной) [БАС]. Однако в данном стихотворении эти общезыковые закономерности образно переосмысляются, развиваются, переплетаются.

Так, в словарях не отмечены значения «период жизни» у слов *день*, *ночь*. В рассматриваемом стихотворении они приобретают эти значения и включаются в образную систему: юность — это утро жизни, зрелость — день, старость — вечер, смерть — ночь:

С утра садимся мы в телегу...
Но в полдень нет уж той отваги...
Под вечер мы привыкли к ней
И дремля едем до *ночлега*...

И в таком небольшом по объему стихотворении даны чрезвычайно яркие образные характеристики каждого этапа человеческой жизни.

В юности поэт отмечает жажду жизни и в то же время безрассудство, беспечность по отношению к уходящему времени: мы спешим жить, торопим время, не думая о его быстротечности:

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады *голову сломать*
И, презирая *лень и негу*,
Кричим: *пошел!*.....

Словосочетание *рады голову сломать* метафорически обозначает готовность к любым жизненным событиям, испытаниям, ср.: **сломать голову** — разбиться, искалечиться; погибнуть [МАС]; здесь же возникает ассоциативная связь с фразеологическим сочетанием **сломя голову** — опрометью, очень быстро [МАС], в значении которого содержится сема «интенсивность движения». Дополнительное обозначение этой интенсивности, желания молодости двигаться вместе со временем, и даже быстрее, содержится в сочетании *презирая лень и негу*, через отрицание глаголом *презирать* (*пре-*

зреть) сем «удовольствие, покой, отсутствие деятельности и т. п.», содержащихся в значениях слов **лень** — отсутствие желания работать, делать что-л. // состояние вялости, сонливости [МАС]; **нега** — 1. Полное довольство, удовлетворение желаний, прихотей и т. п. 2. Состояние успокоенности, внутреннего удовлетворения; наслаждение, блаженство [МАС]. Еще одно дополнительное, ярко экспрессивное лексическое средство, указывающее на беспечное, «бесшабашное» отношение ко времени в юности, — повелительный окрик *пошел!* и то, что заменено многоточием.

В зрелости же отношение ко времени и жизни другое: человеку уже не кажется настолько интересным то, что впереди; он начинает замечать, что дорога жизни далеко не гладкая и удобная. При этом темп жизни в восприятии человека как бы ускоряется, а он старается его замедлить:

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам *страшней*
И косогоры и овраги;
Кричим: *полегче*, дуралей!

Если при характеристике юности важна категория интенсивности, то здесь можно отметить «уменьшение» этой интенсивности. На более зрелое, реалистичное и спокойное отношение к жизни указывают компаративы *страшней*, *полегче*, глагол *порастрясати* со значением средней степени воздействия, а также отрицание *нет отваги*.

В старости поэту видится размеренность жизни, даже равнодушие к ней, утрата яркости восприятия, что подчеркивается глаголами соответствующей семантики: *привыкнуть*, *дремать*, *ехать* (а не мчаться, например):

Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы *привыкли* к ней,
И *дремля* едем до ночлега...

Смерть, обозначенная как *ночлег*, предстает, с одной стороны, как просто сон, покой, ср.: **ночлег** — 1. Место для ночного сна, отдыха [МАС]; а с другой стороны — как необходимая, завершающая точка пути, конец движения. Представление это не мрачное, а, можно сказать, философски-спокойное (вспомним, что это стихотворение написа-

но в 1823 г., у поэта нет повода думать о смерти как о неотвратимой, или ужасной, или близкой и т. п.).

Отсюда же и общая ироническая окрашенность стихотворения: не *колесница*, например, а *телега* жизни; жизненные перипетии, обозначенные как *косогоры и овраги*; совмещение разных по стилю наименований *ямщик лихой* и *седое время* и, конечно, введение в текст таких элементов, как *дуралей* и тем более *пошел!*.....

Но вполне серьезная мысль о быстротечности жизни подчеркивается неоднократно, также лексикой со значением интенсивности: время, *ямщик лихой, гонит лошадей: гнать* — 2. Понуждать к очень быстрому движению [МАС]; *лихой* — 1. Смелый, храбрый, удалой [МАС]. А мысль о постоянном движении времени, о том, что его не остановить, не замедлить, подчеркивается как лексически — *везет, не слезет, катит по-прежнему*, так и самой композицией — этой мыслью начинается и заканчивается стихотворение, ср. первую строфу:

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

и последнюю строчку:

А время гонит лошадей.

Интересно и само понимание времени как «ямщика», то есть как самостоятельной силы, которая несет, движет человека: мы *едем* (нейтральное наименование действия в отношении активности/пассивности), а время *везет, гонит* (подчеркивается активный, каузативный характер действия).

Таким образом, в этом небольшом стихотворении А. С. Пушкина воплощаются, модифицируются и складываются в особую систему образные представления о течении времени, о движении жизни, о взаимоотношениях человека со временем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981—1984; далее — МАС.

² Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М., 1948—1965; далее — БАС.

**Текстовое время в лирике А. С. Пушкина
(опыт анализа поэтического текста
в китайской аудитории)**

Стихотворение А. С. Пушкина — это очень сложная система смыслов. Анализируя такой текст в иностранной аудитории, преподаватель всегда сталкивается со специфическими трудностями. И речь идет не только о необходимости достаточного лексического запаса студентов (бакалавриат иностранных филологов-русистов это предполагает), но и о проблеме восприятия художественного текста в рамках национальной культурной традиции.

Остановимся только на одном аспекте этой проблемы. Именно он важен для идентификации читающим каждого конкретного художественного произведения. Это типология художественных текстов (в том числе стихотворения) в русской национальной культуре.

В русской литературе (которая следует традициям, описанным еще Аристотелем) определяющей является система родов. Эта система строится на наиболее обобщенной семантике текста, обусловленной способом изображения действительности (это лирика, драма и их жанровые разновидности). Действующая параллельно система стихотворный/прозаический текст играет в нашей традиции второстепенную, хотя также очень важную роль.

В китайской литературе, наоборот, чисто формальные системы классификации традиционно доминируют (типология текстов учитывает в первую очередь число иероглифов, число строк, качество рифмовки). Именно поэтому традиция обобщенной семантики текста обычно ускользает от китайских студентов. Они не определяют общий смысл пушкинских стихотворений, их **медитативность** — изображение мыслей, чувств лирического героя в **один момент** текстового времени.

Например, стихотворения А. С. Пушкина «К***» и «Пророк» воспринимаются как совершенно непохожие. Студенты знакомы с ними по подстрочному китайскому пере-

воду. Стихотворение «К***» обычно вызывает большой интерес; возможно, с точки зрения китайской литературной традиции оно воспринимается как рассказ об истории любви героя. Очевидно, что значения последовательных, завершенных событий преобладают в сознании студентов над значением состояния героя в «данный» момент и искажают, упрощают общий смысл текста.

Стихотворение «Пророк», знакомое некоторым студентам по переводам, обычно вызывает недоумение. Видимо, для них стихотворение является лишь повествованием о цепи непонятных последовательных событий.

Русский читатель воспринимает оба эти стихотворения по-другому: как изображение чувств и мыслей героя, как момент его духовного открытия мира. Поэтому на занятиях с иностранными студентами необходимо отойти от анализа семантики множества последовательных, фактических событий (если таковые присутствуют в стихотворении) и обратиться к рассмотрению результата, состояния лирического героя. Понятие обобщенной семантики момента постижения (характерной для русской лирики) может даваться эксплицитно, например, на занятиях по основам русской поэтики. Это особенно важно для студентов из Китая, Кореи и Японии, поскольку литературные традиции этих стран имеют совершенно иные корни.

Л. В. Доровских
Уральский университет

Латинские вкрапления в языке *А. С. Пушкина*

Иноязычные вкрапления в языке А. С. Пушкина уже привлекали внимание исследователей. Так, В. В. Макаров в статье «Об использовании неассимилированной иноязычной лексики в произведениях Пушкина», рассматривая некоторые иноязычные вкрапления у Пушкина в контексте развития русской литературы с учетом языковой ситуации в русском дворянском обществе и личностных осо-

бенностей поэта, приходит к выводу о семантико-стилистическом назначении этой лексики в пушкинском тексте: неассимилированная иноязычная лексика «во взаимодействии с основными словесно-изобразительными средствами служит разрешению той или иной идейно-художественной задачи»¹.

Немецкие вкрапления в произведениях А. С. Пушкина стали предметом анализа Ю. Т. Листровой², которая, опираясь на классификацию А. А. Леонтьева³, указывает 34 немецких вкрапления⁴, использованных в разных художественных функциях.

Отмечая важность изучения иноязычной лексики в языке Пушкина, проливающего «свет на одно из звеньев процесса становления русского литературного языка», Н. А. Колосова исследует нетранслитерированные французские вкрапления в прозе Пушкина, выделяет структурные их типы и лексико-семантические группы французских слов, использованных Пушкиным в сочинениях разных жанров — художественной прозе, письмах, критических статьях⁵.

Особого упоминания заслуживают заметки Я. М. Боровского «Необъясненные латинские тексты у Пушкина», в которых автор с присущей ему тщательностью анализирует несколько латинских вкраплений, не получивших «надлежащего объяснения» в изданиях сочинений Пушкина, и говорит о «широкой начитанности» поэта в латинских текстах, выходящей за рамки лицейской программы⁶.

А следует сказать, что лицейская программа латинский язык «полагала везде впереди других» — русского, немецкого, французского и содержала не только аналитическое чтение и переводы латинских авторов, но и изучение «идиоматизмов и синоним», сочинения на латинском языке и переводы на него с русского⁷. Вспомним также, что П. В. Анненков в «Материалах для биографии А. С. Пушкина» пишет по поводу создания стихотворения «К Овидию»; что Пушкин «приготовлялся к нему чтением римского поэта»⁸. И Иннокентий Анненский, говоря о «положительных знаниях и навыках, вынесенных Пушкиным из Лицея», писал: «Он вышел из Лицея с порядочным запасом сведений по мифологии и истории, по русской литературе,

и выучился по-латыни: по крайней мере на юге он читает Овидия в подлиннике...»⁹

Все эти замечания надо иметь в виду, если признать обусловленность употребления иноязычных вкраплений не только стилистическими и жанровыми соображениями, но и в первую очередь степенью знакомства пишущего с иностранным языком¹⁰.

Источником для сбора материала послужили статьи, критические обзоры, заметки, письма, включенные в 6—7-й и 9—10-й тома десяти томного собрания сочинений А. С. - Пушкина¹¹. Художественное наследие специально не рассматривалось. Визуально, не проводя точных подсчетов, можно сказать, что латинские вкрапления в исследованных текстах занимают второе место после французских, в то время как вставки из английского и итальянского встречаются много реже, а немецкие и испанские вообще единичны. Причем латинские вкрапления используются и в текстах, написанных по-французски, что, безусловно, связано с особым статусом латинского языка в европейской культурной традиции.

Пушкин употребляет латинские вкрапления разного типа: это и цитаты из латинских авторов, в том числе ставшие афоризмами, и латинские пословицы, крылатые слова и устойчивые сочетания, термины и терминологические сочетания, отдельные латинские лексемы, собственные наименования, аббревиатуры; наконец, есть в прочитанных нами текстах и сочетания, автором которых можно предполагать самого Пушкина, а также русские парафразы или переводы латинских афоризмов.

Рассмотрим последовательно названные типы латинских вкраплений¹².

Цитаты из латинских авторов используются в качестве эпиграфов или включаются в текст. Так, письму к Н. И. Гнедичу о «Кавказском пленнике» (IX, 39) находящийся в ссылке поэт предпослал эпиграф — начальные строки «Тристий» Овидия, без указания на источник:

Parve (nec invideo) sine me, liber, ibis in urbem,
Neu mihi! quo domino non licet ire tuo. —

«Так, без хозяина в путь отправляешься, малый мой свиток,
В Град, куда мне, увы, доступа нет самому»
(*Ovid. Trist.* I, 1, 1—2; пер. С. Шервинского).

И далее в самом тексте письма читаем: «Не из притворной скромности прибавлю: *Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse!*» — «Не нарядившись, иди, как сосланным быть подобает» (*Ovid. Trist.* I, 1, 3; пер. С. Шервинского). Эти цитаты из сочинения Овидия, которое Пушкин ставил выше других произведений римского поэта (кроме «Метаморфоз») ¹³, вызывают прямые ассоциации, связанные с судьбой двух великих поэтов.

В предисловии к «Запискам Н. А. Дуровой, издаваемым А. Пушкиным» (VI, 133—134) в качестве эпиграфа также использована цитата из Овидия, с указанием на автора: *Modo vir, modo foemina* — «То мужчина, то женщина». Это часть стиха из «Метаморфоз» (*Ovid. Met.* IV, 280). Этот же эпиграф отмечен в рукописи поэмы «Домик в Коломне» (ПСС⁴, IV, 426).

Статье «Отрывок из литературных летописей» (VI, 24—30), написанной в марте 1829 года и запрещенной цензурой, дан эпиграф (без указания источника) *Tantae ne animis scholasticis irae!* — «Возможен ли такой гнев в душах ученых мужей», который является парафразой стиха из «Энеиды» Вергилия «*Tantaene animis caelestibus ire?*» (*Verg. Aen.* I, 11) — «Неужели столько гнева в душах богов?».

Продолжая тему эпиграфов, отметим, что Пушкин в сноске к заметке «Об Альфреде Мюссе» (VI, 355—356), написанной для «Литературной газеты», анализирует латинский эпиграф к «Дон Жуану» Байрона *Difficile est propria communia dicere* — «Трудно хорошо выразить общеизвестное», взятый из «Науки поэзии» Горация (*Hor. Ars poet.* 128): «*Communia* значит не обыкновенные предметы, но общие всем (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным. См. *ad Pisones*). Предмет Д. Жуана принадлежал исключительно Байрону».

Особого разговора заслуживает латинский эпиграф к статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр

Анфимович Орлов» (VI, 76—83), напечатанной в журнале «Телескоп» (1831, № 13) за подписью Феофилакт Косичкин: «*In arenam cum aequalibus descendi*». Cic. — «Я вышел на арену против своих современников». Цицерон. Этот эпиграф в свое время привлек внимание Я. М. Боровского, который указал, что и сам эпиграф и ссылка на Цицерона — «художественная фикция» Пушкина¹⁴: «Эта фраза в действительности у Цицерона не встречается, и, таким образом, содержащаяся в самом эпиграфе ссылка на Цицерона как ее автора представляет собой мистификацию, вполне соответствующую характеру всей статьи, и прежде всего подписи Феофилакт Косичкин»¹⁵. Содержание и форма эпиграфа опираются на другой античный источник — «Диалог об ораторах» Тацита: *Ad Ciceronem venio, cui eadem pugna cum aequalibus suis fuit, quae mihi vobiscum est. Illi enim antiquos mirabantur, ipse suorum temporum eloquentiam anteponebat* (Тас. Dial. 22) — «Перехожу к Цицерону, у которого шли такие же сражения с его современниками, какие у меня с вами. Ведь они восхищались древними, а он предпочитал красноречие своего времени» (пер. А. С. Бобовича). Для Пушкина *aequales* — это Греч и Булгарин, против которых и направлена названная статья.

Цитаты из Овидия, Горация, Вергилия встречаются и в самих текстах, включаются в ткань повествования.

Ср., например, в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной»: «... есть звания, которые налагают на вас обязанность умеренности и благоприличия, независимо от надзора цензуры, *sponte sua, sine lege*» [VI, 136], где использована часть стиха 9^а из книги I «Метаморфоз» Овидия — «*по своей воле, без (указания) закона*».

Неоднократно пользуется Пушкин строчками из Горация. Так, в письме П. А. Катенину (IX, 202) цитируются первые стихи оды 14 книги II: *Heu fugant, Posthume, Posthume, labuntur anni* — «Увы, Постум, бегут, ускользают годы», где вместо *fugaces* подлинника стоит форма *fugant*, которую Я. М. Боровский считает опіской¹⁶. Но, кажется, можно дать этой форме и другое объяснение, ведь в «Путешествии в Арзрум» Пушкин приводит те же стихи

без каких-либо отклонений от текста Горация: «Многие из старых моих приятелей окружили меня. Как они переменились! Как быстро уходит время!

Heu! fugaces, Posthume, Posthume,
Labuntur anni...» (V, 442) —

«Увы, Постум, ускользают быстро бегущие годы».

Возможно, в письме имеет место творческий подход поэта к известным стихам, сам контекст подсказывает это: «Я думал, что в своей глуши ты созидает; нет — ты хлопчешь и тягаешься, а между тем годы бегут.

Heu fugant, Posthume, Posthume, labuntur anni».

Латинский текст является продолжением русского, выступает как бы переводом предшествующей русской фразы, поэтому можно предполагать здесь преднамеренную замену прилагательного глаголом. И хотя латинский текст написан отдельной строкой, строфика оды не выдержана, что косвенно подтверждает высказанное предположение.

Измененный стих Горация отмечен и в «Моих замечаниях о русском театре» (VI, 247—253): «... Приговор почти единоголосный назвал Сашеньку Колосову надежной наследницей Семеновой.... По окончании трагедии она была вызвана криками иступления, и когда г-жа Колосова большая

Filiae pulchrae mater pulchrrior

в русской одежде, блистая материнскою гордостью, вышла в последующем балете, все загремело, все закричало» (VI, 251). Здесь «*прекраснейшая мать прекрасной дочери*» пушкинская парафраза стиха Горация *O matre pulcræ filia pulchrrior* (*Hor. Carm. I, 16, 1*) — «О дочь прекраснейшая матери прекрасной».

Парафраза стиха Горация использована Пушкиным и в набросках рецензии «О трагедии В. Н. Олина “Корсер”»: «Спрашивается: что же в Байроновой поэме так поразило — неужели план? *O miratores!*...» (VI, 280). Ср. *Hor. Epist. I, 19, 19: O imitatores, servum pecus...* — «О подражатели, рабское стадо!» У Пушкина же: *O miratores!* — «О поклонники!».

Еще одна парафраза стиха Горация встречается в письме П. А. Катенину от 19 июля 1822 года: «Благодарю за подробное донесение, знаю, что долг платежом красен, но *non erat hic locus...*» (IX, 43) — «Здесь не место для этого», то есть не к месту, неуместно, некстати, — парафраза латинского «*Sed nunc erat hic locus*» (*Hor. Ars poet.* 19) — «но теперь им не (было) место».

Наконец, Пушкин цитирует Горация в письме к А. И. Тургеневу от 7 мая 1821 года, правда, неточно, пропустив слова из строки 1 эпода II, рисующего в первых строках идиллическую картину сельской жизни:

«...Он женился, наденет халат и скажет:

Beatus qui procul...» (IX, 31) — «Блажен, кто вдали...».

Ср. *Hor. Epod.* II, 1: *Beatus ille qui procul negotiis* — «Блажен тот, кто вдали от дел...».

Строки Вергилия, которого, как отмечают биографы, поэт в детстве читал во французском переводе¹⁷, также неоднократно используются Пушкиным. Ср. в письме к П. А. Вяземскому от 19 августа 1823 года: «Гнедич хочет купить у меня второе издание “Руслана” и “Кавказского пленника” — но *timeo danaos*, то есть боюсь, чтоб он со мной не поступил, как прежде» (IX, 69), где «боюсь данайцев» — намек на невыгодное для Пушкина издание Гнедичем «Руслана и Людмилы» — часть известной строки Вергилия: *Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes* (*Verg. Aen.* II, 49) — «Что бы то ни было, я боюсь данайцев и дары приносящих» — слова жреца Лаокоона о троянском коне.

Fuit Troia, fuimus Troiani — «Была (некогда) Троя, были и мы троянцами» — реминисценция из Вергилия.

Ср. *Verg. Aen.* II, 324—326:

Venit summa dies et ineluctabile tempus

Dardaniae. Fuimus Troies, fuit Ilium et ingens

Gloria Teucrorum. —

«День последний пришел, неминуемый срок наступает Царству Дарданскому! Был Илион, троянцы и слава Громкая тевкров была» (пер. С. Ошерова).

Эта «переработка» Вергилия использована в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» в главе «Моск-

ва», где идет речь о бывшей роли Москвы в российской жизни (IV, 381).

Дважды цитируется Вергилий в письмах, написанных Пушкиным по-французски. Одно из этих писем адресовано Ахиллу Тардифу де Мелло, переводчику «Кавказского пленника». Прочитируем его в русском переводе: «Вы заставили меня найти красоту в моих стихах, милостивый государь. Вы облекли их в ту благородную одежду, в которой поэзия становится поистине богиней, *vera incessu patuit dea*» (X, 332). Латинская цитата здесь — из «Энеиды» Вергилия (*Verg. Aen. I, 405*): «и в поступи явно сказалась богиня».

Другое письмо адресовано Е. М. Хитрово, русский перевод из него: «Вопрос о Польше решается легко. Ее может спасти лишь чудо, а чудес не бывает. Ее спасенье в отчаянии, *una salus nullam sperare salutem*, а это бессмыслица» (X, 14). Ср. *Verg. Aen. II, 354*:

Una salus victis nullam sperare salutem. —
«Единственное спасение побежденным —
не надеяться ни на какое спасение».

Другие цитируемые Пушкиным авторы — Катон, Катулл, Тацит, Ювенал.

Знаменитая, вошедшая в пословицу фраза Катона *Carthaginem esse delendam* — «Карфаген должен быть разрушен» дважды встречается в письмах Пушкина. Так, письмо к Н. И. Гнедичу от 13 мая 1823 года поэт завершает латинской фразой «*Vale, sed delenda est censura*» (IX, 66) — «Будь здоров (прощай), но цензура должна быть уничтожена» — шутливой переделкой слов Катона. Перефразированы слова Катона и в письме к Е. М. Хитрово, написанном по-французски около 9 ноября 1831 года: «Вы говорите об успехе “Бориса Годунова”: право, я не могу этому поверить. Когда я писал его, я меньше всего думал об успехе.... Но на этом свете все зависит от случая и *delenda est Varsovia*» (X, 19) — «Варшава должна быть разрушена».

Рефрен из брачной песни Катуллы

io Hymen Hymenaeae io,
io Hymen Hymenaeae (Cat. LXI). —

зафиксирован в письме к А. А. Дельвигу от 20 февраля 1826 года, в котором Пушкин поздравляет Дельвига с жеманностью (IX, 226)¹⁸.

Как выше было сказано, Пушкин использовал Тацита при создании эпиграфа, приписанного им Цицерону, но он употребляет дважды и ставшую крылатой фразу из «Анналов» Тацита *Sine ira et studio* (Тас. Ann. I, 1) — «без гнева и пристрастия». Ср. в «Отрывке из литературных летописей»: «Распря между двумя известными журналистами и тяжба одного из них с цензурою наделали шуму. Постараемся изложить исторически все дело *sine ira et studio*» (VI, 24). Исторически для Пушкина = без гнева и пристрастия — у Тацита именно говорится о труде историка, — и, хотя здесь речь идет о событиях литературной жизни, Пушкин точно следует оригиналу.

В письме к П. А. Плетневу, написанном в ноябре-декабре 1822 года, Пушкин использовал сокращенный вариант известного афоризма: «Извини мое чистосердечие, но оно залог моего к тебе уважения. *Sine ira*, милый творец, по рукам и до свидания» (IX, 56) — извинение в связи с резким суждением поэта о стихах Плетнева, имевшим место в письме к брату Л. С. Пушкину от 4 сентября 1822 года (IX, 48). В контексте письма сокращенный вариант явно уместнее.

Восходящая к Титу Ливию фраза *per fas et nefas* (Liv. VI, 14, 10) — «с помощью дозволенного и недозволенного богами» приобрела более широкий смысл — «дозволенными и недозволенными средствами», «всеми правдами и неправдами», «законным или незаконным образом». Именно в таком значении употреблено у Пушкина это латинское вкрапление в письме из Михайловского к Л. С. Пушкину в Петербург, где идет речь о покупке вина: «Верно, есть бочки, *per fas et nefas* продающиеся в Петербурге, — купи, что можно будет, подешевле и получше» (IX, 122).

«*Habent sua fata libelli*. “Полтава” не имела успеха. Вероятно, она и не стоила его; но...» — так Пушкин начинает свои «Возражения критикам “Полтавы”» (VI, 74–76). Изве-

стный афоризм, обычно по-русски звучащий как «*Книги имеют свою судьбу*», имеет латинский первоисточник. Это стихотворный трактат римского грамматика III века Теренциана Мавра «О буквах, слогах и размерах», стих 1284 которого *Pro captu lectoris habent sua fata libelli* — «*Книги имеют свою судьбу смотря по тому, как их принимает читатель*» и стал основой и ныне употребляемого афоризма.

Этот же афоризм использован в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Вообще изучение Тредьяковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей. Сумароков и Херасков, верно, не стоят Тредьяковского, — *habent sua fata libelli*» (VI, 391).

Дважды встречаются, также ставшие пословицами, фразы из Ювенала. Правда, Пушкин приводит их в передаваемых им чужих текстах (ср. описанный выше эпитафия у Горация у Байрона). Так, в статье «Вольтер» (VI, 142—150), посвященной изданной в Париже переписке Вольтера с президентом де Броссом, читаем: «Де Бросс, с своей стороны, не хочет уступить вспыльчивому философу; в ответ на его жалобы он пишет знаменитому старцу надменное письмо... и оканчивает письмо желанием Ювенала:

Mens sana in corpore sano» (VI, 146) —

«в здоровом теле здоровый дух» (*Juv.* X, 356).

«Отрывки из писем, мысли и замечания» в черновой редакции (ПСС³, VII, 620) содержат переложение рассуждений Руссо из его «Письма Даламберу по поводу статьи о Женеве»: «Руссо заметил уже, что ни одна из женщин-писательниц не доходила дале посредственности — кроме Сафы... *Vitam impendere vero*» (ПСС³, VII, 620) — «жизнью жертвовать истине». У Пушкина не сказано, что в том же «Письме Даламберу» Руссо приводит указанную строку и далее пишет: «Вот девиз, который я выбрал, и чувствую, что я его достоин» (ПСС³, VII, 727). Слова эти *Vitam impendere vero* (*Juv.* IV, 91) стали пословицей и неоднократно встречаются в литературе нового времени¹⁵.

В заметках на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова Пушкин пишет по поводу стиха «Мы хвалим господа, поем!..»: «*Te Deum laudamus*, а по-нашему должно бы *Царю небесный*» (ПСС³, VII, 587). *Te*

Deum laudamus — «тебя, Бога, хвалим» — начальные слова и название католической благодарственной молитвы, приписываемой церковному писателю Амвросию Медиоланскому (ок. 340—397 гг.), свидетельствуют о «латинском» кругозоре Пушкина.

Ubi bene, ibi patria — «где хорошо, там и родина» — парафраза цитируемых Цицероном слов из трагедии Пакувия: *Patria est ubicumque est bene* (*Рацив. ар. Сис. Туск. V, 37, 108*) — «отечество везде, где [нам] хорошо». У Пушкина эта фраза отмечена трижды: 1) в письме Л. С. Пушкину, посланном в начале 1824 года из Одессы: «Святая Русь мне становится невтерпеж. *Ubi bene ibi patria*. А мне *bene* там, где растет трын-трава, братцы. Были бы деньги, а где мне их взять? что до славы, то ею в России мудрено довольствоваться» (IX, 89); 2) в статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов»: «Москва доньше центр нашего просвещения; в Москве родились и воспитывались, по большей части, писатели коренные русские, не выходцы, не переметчики, для коих *ubi bene, ibi patria*, для коих все равно: бегать ли им под орлом французским или русским языком позорить все русское — были бы только сыты» (VI, 79); 3) в проспекте романа «Настоящий Выжигин» так озаглавлена глава V (VI, 88). Этот проспект проектируемого якобы романа — сатирическая схема общественно-политической и литературной биографии Булгарина (VI, 493; ПСС³, VII, 697).

Латинскую формулировку политического принципа *Divide et impera* — «разделяй и властвуй» приписывают Макиавелли. У Пушкина в «Table-talk» («Застольных беседах») читаем: «*Divide et impera* есть правило государственное, не только макиавеллическое (принимая это слово в его общенародном значении)» (VII, 207).

Крылатая латинская фраза *Et tu [autem], Brute!* — «и ты [тоже], Брут» встречается как в письмах, так и сочинениях Пушкина. См. в письме А. А. Бестужеву от 12 января 1824 года: «... и мне грустно видеть, что со мною поступают, как с умершим, не уважая ни моей воли, ни бедной собственности. Это простительно Воейкову, но *et tu*

autem, Brute!» (IX, 87); в письме же М. П. Погодину от 31 августа 1827 года: «Вы хотите издать “Уранию”!!! *et tu autem, Brute!* Но подумайте: на что это будет похоже? Вы, издатель европейского журнала в азиатской Москве, Вы, честный литератор между лавочниками литературы, вы! <...> Нет, вы не захотите марать себе рук альманашной грязью» (IX, 263—264); в статье «“История русского народа”, сочинение Николая Полевого»: «“Московский вестник” ...(*et tu autem, Brute!*) сказал свое мнение насчет г-на Полевого...» (VI, 40).

Любопытно еще одно употребление имени Брут, в письме к П. А. Вяземскому от 25 января 1825 года: «Как ты находишь статью, что написал наш Плетнев? Экая ералаш! Ты спишь, Брут!» (IX, 132). Очевидно, это русская реминисценция латинского крылатого выражения.

Парафразой евангельского *Esse homo* (Еванг. от Иоанна XIX, 5) — «*вот человек*» является пушкинское *esse femina!* — «*вот женщина!*» в письме к Л. С. Пушкину от 14 марта 1825 года: «Знаешь ее кузину Анну Ивановну Вульф; *esse femina!*» (IX, 141).

Пушкинская же парафраза *Ultima ratio libertatis* — «*последний довод за освобождение*» в письме к П. А. Вяземскому, написанном в Михайловском в сентябре 1825 года, — «Аневризмом своим дорожил я пять лет, как последним предлогом к избавлению, *ultima ratio libertatis* — и вдруг последняя моя надежда разрушена проклятым дозволением ехать лечиться в ссылку!» (IX, 204) — отражение латинской формулы *ultima ratio regum (regis)* — «*последний довод королей (короля)*», чеканившейся на французских и прусских пушках.

Устойчивое латинское сочетание [*condicio*] *sine qua non* — букв. «[условие,] без которого нет», то есть «необходимое условие», встречается у Пушкина дважды: в письме к В. Ф. Одоевскому о строительстве железных дорог в России: «Некоторые возражения противу проекта неоспоримы. Например, о заносе снега. Для сего должна быть *выдумана* новая машина, *sine qua non*» (X, 334) — и в написанных по-французски набросках предисловия к «Борису Годунову»: «...вот моя трагедия... Она полна славных

шуток и тонких намеков на историю того времени... Надо понимать их — это *sine qua non*» (VI, 292).

Превратившееся в поговорку положение римского права *suum cuique* — «каждому свое» в незаконченной рецензии на «Историю поэзии» С. П. Шевырева (VI, 237—238) передает русское *всякому свое*, сформулированное в рецензируемой книге: «Девиз России: *suum cuique*» (VI, 238).

Как мы уже отмечали, Пушкин творчески подходит к латинскому афористическому наследию, перефразируя латинские изречения сообразно своим вкусам, языковому чутью и требованиям контекста. Яркий пример такого подхода уже упомянутое выше письмо к М. П. Погодину от 31 августа 1827 года: «Теперь обратимся к другому предмету. Вы хотите издать “Уранию”!!! *et tu autem, Brute!!* Но подумайте: на что это будет похоже? Вы, издатель европейского журнала в азиатской Москве, Вы, честный литератор между лавочниками литературы, вы! <...> Нет, вы не захотите марать себе рук альманашной грязью. У вас *много накопилось статей, которые не входят в журнал*, но каких же? *Quod licet Uraniae, licet* тем паче «Московского вестнику»; не только *licet*, но *decet*» (IX, 264). Ср. латинскую поговорку *Quod licet Jovi, non licet bovi* — «Что позволено Юпитеру, не разрешается быку», *licet* — «можно» и *decet* — «следует, должно».

Латинской пословицей Пушкин считает фразу *vox populi — vox dei* — «глас народа — глас божий». Ср.: «...Николай Иванович (Греч. — Л. Д.) доказал неоспоримо ... 5. Что пословица: *vox populi — vox dei* есть пословица латинская и что она есть истинная причина французской революции» (VII, 77). Пословица «Бодливой корове бог рог не дает», по словам Пушкина (VII, 237), тоже латинская пословица. Очевидно, Пушкин имеет в виду латинскую поговорку *Dat Deus immiti cornua curta bovi*²⁰.

В письмах Пушкина отмечено десять случаев использования латинской формулы прощания *Vale* — «будь здоров, прощай», при этом следует указать на вариативность данного латинского вкрапления. Кроме *vale*, есть одно употребление конъюнктивной формы *Valeas* (письмо к П. А. Вяземскому от 27 марта 1826 г.) (IX, 9), два употреб-

ления расширенной формулы *Vale et mihi faveas* — «*прощай и люби меня*» (в письме к В. Ф. Раевскому) (IX, 38) и *Vale et mihi favere* — «*будь здоров и благосклонен ко мне*» (в письме к А. А. Дельвигу) (IX, 287). Ср. также развернутое *Vale, mi fili in spirito* — «*прощай, духовный сын мой*» в письме к А. Н. Вульффу (IX, 202), где ошибочно написано *spirito* вместо правильного *spiritu*²¹.

Латинское *dixi* — «*я сказал*», «*я кончил*», использованное Пушкиным в статье «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» [VI, 86], опубликованной в журнале «Телескоп» (1831, № 15) за подписью Ф. Косичкин, восходит к библейскому *Dixi et animam levavi* — «*я сказал и тем облегчил свою душу*» (Иезекииль 33, 10).

У Пушкина в письмах и статьях есть некоторые латинские вкрапления, которые следует, видимо, считать языковым творчеством самого поэта. Во всяком случае, три из них иллюстрируются в «Словаре иноязычных вкраплений и слов» А. М. Бабкина и В. В. Шендецова²² только цитатами из Пушкина: *Sine inversione* (VI, 286) — «*без инверсии*» (Б-Ш, II, 401), *ad libita librarii* (VI, 38) — «*по произволу переписчика*» (Б-Ш, I, 34), *tempora altera* — «*другие времена*» (Б-Ш, II, 464). Остановимся на последнем вкраплении. В письме П. А. Вяземскому, написанном в Михайловском 25 января 1825 года, Пушкин замечает: «... Знаешь ты мое "Второе послание цензору"? там между прочим

Обдумав наконец намерения благие...

Так Арзамасец (т. е. А. С. Пушкин. — Л. Д.) говорит ныне о деде Шишкове, *tempora altri!*» (IX, 132). Именно на это письмо сделана ссылка у А. М. Бабкина и В. В. Шендецова в словарной статье *tempora altera*, что следует признать неточностью, ибо у Пушкина — *tempora altri*, т. е. «*времена для другого*» (если полагать, что *altri* — ошибочное написание *alteri*).

Латинское вкрапление *Satis est, domine, satis est* — «*довольно, господи, довольно*» отмечено в письме к П. А. Плетневу от 31 января 1831 года в таком контексте: «Сейчас получил 2000 р., мой благодетель. *Satis est, domine, satis est*. На сей год мне более не нужно» (X, 16). Ср.

сходную структуру в письме к Л. С. Пушкину от 30 января 1823 года: «Ты мне пишешь об NN: *en voila assez. Assez* так *assez*; а я все при своем мнении» (IX, 60), где французские вкрапления переводятся как «довольно о нем», «довольно так довольно».

Лексические латинские вкрапления представлены как общеупотребительной, так и терминологической лексикой.

Латинское *bis* — «дважды» встретилось в лицейском дневнике (1815 г., 28 января) в записи сочиненного лицеистами гимна (VII, 296)²³.

Ergo — «следовательно, итак» — в «Опровержении на критики и замечания...»: «Но в моем стихе глагол *ссорить* управляем не частицею *не*, а глаголом *хочу*. *Ergo* правило сюда нейдет» (VI, 346).

Ultimatum — «требование, заявленное в жестокой, настойчивой форме» — в письме к П. В. Нащокину от 8 января 1832 года: «Нетерпеливо желаю знать, чем кончилось посольство, какой *ultimatum* твоего брата...» (X, 89)²⁴.

Junior — «младший». Обычно ставится после фамилии, у Пушкина в письме к П. А. Вяземскому от 1 сентября 1828 года фамилия не указана, но в комментариях сказано, что речь идет об Алексее Алексеевиче Оленине, сыне президента Академии художеств А. Н. Оленина: «Но теперь мы все разбрелись. Киселев, говорят, уже в армии. *Junior* в деревне...» (IX, 282).

Obtrectatores — «завистники» — латинское вкрапление при цитировании чужих слов: «В чем же *obtrectatores* нашли вялость воображения...» в заметках «Г-н Раич счел за нужное отвечать...» (VI, 63).

Дважды встречается сочетание латинского слова с иноязычным: нем. + лат. и лат. + русск. См. в рецензии на «Историю поэзии» С. П. Шевырева: «Народ (*der Herr Omnis*) властвует...» (VI, 238), где нем. *der Herr* — «господин» сочетается с лат. *Omnis* — «всякий». И в письме П. А. Вяземскому от 19 августа 1823 года: «Отвечай мне по *extra* — почте!» (IX, 70), где лат. *extra* в значении «спешно» сочетается с русским *почта*²⁵.

Такие латинские лексемы, как *bene* (IX, 89), *licet* (IX, 264), *decet* (там же), повторяются после развернутых ла-

тинских контекстов и значение их вытекает из содержания последних.

Латинское *culpa* — «вина» вместе с французским *faute* используется Пушкиным для пояснения значения слова *вина* в тексте «Бахчисарайского фонтана» (см. письмо к П. А. Вяземскому от 20 дек. 1823 г.) (IX, 86).

Ср. также ряд Куколь (*carichon*) — *cusulum* — Убрус в «Выписках из Четь-Минеи» (VII, 240).

Несколько слов о терминологической лексике. Это книгоиздательские термины *errata* — «ошибки», «опечатки» (в письме к А. А. Краевскому — X, 301), *in 18* — «в 1/18 листа», то есть очень малого формата (V, 222); риторический термин *Loci topici*, использованный для пояснения русского сочетания *общие места* (в письме к К. Ф. Рылееву — IX, 157); биологические термины *cervus alces* — название американского оленя (букв. олень-лось) в изложении «Записок» Джона Теннера (VI, 174) и род *lilium flore atrorubente* — название растения в материалах о книге С. П. Крашенинникова «Описание земли Камчатки»²⁶; из медицинских терминов отмечено эвфемистически использованное *anus* — «задний проход» (в письме к А. Н. Верстовскому: «Не можешь вообразить, как неприятно получать проколотые письма: так шершаво, что невозможно ими подтереться — *анус* расцарапаешь») (IX, 371), а также несколько наименований холеры: *cholera-morbus* (VII, 283), *cholūra morbus* (IX, 352) — во французском тексте, *колера морбус* (IX, 354) — русская транскрипция латинского термина; ср. также русское *холера* (IX, 359; X, 36) и французское *le cholūra* (X, 56).

Пользовался Пушкин и латинскими аббревиатурами. Это P. S. (8 употреблений) и только однажды *Post-scriptum* (IX, 337), NB (25 употреблений и два случая во французском тексте) и только одно употребление полного написания *Nota bene* (IX, 337). Причем оба полных описания отмечены в письме к М. Н. Погодину: «*Post-scriptum et Nota bene*: Румянцов уничтожил рогатки (*chevaux de Frise*), а ввел *карпей* кагульские» (IX, 337). Около сотни употреблений, в том числе в текстах, написанных по-французски, сокращения etc. = *et cetera* — «и прочее», «и так далее»,

которое некоторые считают французским и произносят с ударением на последнем слоге²⁷.

Из собственных латинских наименований следует указать имя ученого *Conringius* (VII, 207) (Герман Конринг (1606—1681) — немецкий историк и врач), а также несколько названий книг и сочинений:

Defensio populi (VI, 228) («Защита прав английского народа») — трактат Джона Мильтона;

Satyricon (X, 152) — роман Петрония;

Ad Pisones (VI, 356) («К Пизонам») — название сочинения Горация «Наука поэзии»;

Ars amandi (VI, 154) — «Искусство любви» Овидия;

Книга *Tristium* (VI, 154) = *Tristia*, сочинение Овидия.

Интересно, что Пушкин ставит название произведения в род. пад. множ. числа, в зависимости от существительного *книга* (ср. «Книги отражений» И. Анненского).

См. также в записке к А. С. Норову от 10—15 октября 1833 года: «Нет ли у тебя сочинения Вебера о России («Возрастающая Россия» или что-то подобное)? а Пердуильонис, то есть *Stephanus Rasin Donicu Cosacus perduellis, publicae disquisitionis Johanno Justo Martio i Schurtzfleisch*» (X, 151) — «Степан Разин, Донской казак-бунтовщик, к публичным вопросам привлеченный под председательством Шурицфлейша, при ответчике Иоганне Юсте Марциии».

Пожалуй, надо сказать о некоторых русских выражениях и сочетаниях, которые являются **переводами латинских фраз или построены по их модели**:

«Много было званых и мало избранных» (VII, 193) — ср. лат. *Multi sunt vocati, pauci vero electi* (Еванг. от Матф. 20, 16; 22, 14) — «Многие званые, но немногие избранные»;

«Воздавать Кесарево кесарю, а Гнедичеве Гнедичу» (IX, 41) — ср. лат. *Quae sunt Caesaris Caesari et quae sunt Dei Deo* (Еванг. от Луки 20, 25) — «Воздайте Кесарево Кесарю и Божье Богу»;

«Но история долга, жизнь коротка» (X, 306) — ср. лат. *vita brevis, ars longa* (Гиппократ) — «Жизнь коротка, искусство продолжительно»;

«Никто более тебя не имел право сказать: глас лиры —

глас народа» (IX, 224) — ср. лат. *vox populi — vox dei* (см. о нем выше);

«Вот что значит умереть честным воином, на щите...» (IX, 354) — ср. лат. *aut cum scuto, aut in scuto* — «со щитом, или на щите», то есть победить или погибнуть;

«Все Оресты и Пилалы на одно лицо» (IX, 305) — ср. лат. *Pyladea amicitia* «пиладова дружба» (о прочной, верной дружбе; см. *Cic. De fin. II, 26*).

Как видно из вышеизложенного, диапазон латинских вкраплений у Пушкина широк: наряду с общепринятыми латинскими выражениями типа *nota bene, ergo, etc., post scriptum* Пушкин активно пользуется латинскими поговорками, афоризмами, цитатами из сочинений латинских авторов, которые употребляются в текстах, написанных им как по-русски, так и на французском языке.

Отметим некоторые особенности включения латинских вкраплений в пушкинский текст.

Латинская фраза является продолжением предшествующего повествования, как бы его переводом на латинский язык или уточнением. Ср.: «...а между тем годы бегут. *Heu fugant, Posthume, Posthume, labuntur anni*» (IX, 202) или «Вы облекли их (стихи. — Л. Д.) в ту благородную одежду, в которой поэзия становится поистине богиней, *vera incessu patuit dea*» (X, 332 — подлинник по-французски).

Иногда приводится лишь часть известной латинской цитаты, но ее достаточно, чтобы вызвать у адресата письма или читателя статьи определенные ассоциации и представления. Ср.: «... Он женился; наденет халат и скажет: *Beatus qui procul ...*» (IX, 31).

Еще один прием у Пушкина — перефразирование латинских афоризмов в соответствии с требованиями контекста. Ср.: *Tantae ne animis scholasticis irael* (VI, 24) или *Filiae pulchrae mater pulchrior* (VI, 251).

Наконец, Пушкин может сам создать латинский текст. Ср. приписанный им Цицерону эпиграф (VI, 76), составленный на основе «Диалога об ораторах» Тацита.

Количество латинских вкраплений и включение их в тексты, написанные не только по-русски, но и по-французски, свидетельствуют о начитанности поэта в латинских

текстах, владении им латинской фразеологией и подтверждают мнение Я. М. Боровского²⁸ о том, что самооценка Пушкина в отношении своих познаний в латинском языке²⁹ не соответствовала действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Учен. зап. Калнинин. гос. пед. ин-та. Калинин, 1957. Т. 19, вып. 2.: Тр. кафедр рус. и рус. и зарубеж. лит. С. 114.

² См.: *Листрова Ю. Т.* Художественные функции немецких вкраплений в произведениях А. С. Пушкина // Материалы по русско-славянскому языкознанию. Воронеж, 1976. С. 78—84. Фактически те же наблюдения содержит ее статья «Иноязычные слова и выражения в произведениях Пушкина», см.: *Русская речь*. 1976. № 3. С. 28—32.

³ См.: *Леонтьев А. А.* Иноязычные вкрапления в русскую речь // Вопросы культуры речи. М., 1966. Вып. 7. С. 60—68.

⁴ Выборка проведена по трехтомному собранию сочинений А. С. Пушкина (М., 1954).

⁵ См.: *Колосова Н. А.* Нетранслитерированная лексика в языке Пушкина: (На материале прозы) // Поэтика и стилистика. Саратов, 1980. С. 105—113.

⁶ См.: *Временник Пушкинской комиссии*. 1972. Л., 1974. С. 117—119.

⁷ См. об этом: Исторический очерк Императорского, бывшего царско-сельского, ныне Александровского лицея за первое его пятидесятилетие с 1811 по 1861 год / Сост. И. Селезнев. СПб., 1861. С. 86—87.

⁸ *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 102.

⁹ *Анненский И. Ф.* Пушкин и Царское Село // *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 315.

¹⁰ См. об этом: *Крысин Л. П.* Иноязычные слова в современном русском языке. М., 1968. С. 47.

¹¹ Использовано издание: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М., 1959—1962. При ссылках на это издание указываются только том (римская цифра) и страница (арабская цифра). Собранный материал был проверен по следующим изданиям: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.: Изд. АН СССР, 1937—1949. Т. 13—16: Переписка.; *Он же.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1979. Т. 10: Письма (сокр. — ПСС⁴); Полн. собр. соч. 3-е изд. М., 1964. Т. 7: Критика и публицистика (сокр. — ПСС³).

¹² Латинские тексты приводятся в том написании, которое используется А. С. Пушкиным.

¹³ См. об этом: *Пушкин А. С.* Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова. 1836 // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 154.

¹⁴ См.: *Бабичев Н. Т., Боровский Я. М.* Словарь латинских крылатых слов / Под ред. Я. М. Боровского. М., 1982. С. 343.

¹⁵ *Боровский Я. М.* Необъясненные латинские тексты у Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии*. 1972. Л., 1974. С. 117.

¹⁶ См.: *Бабичев Н. Т., Боровский Я. М.* Словарь латинских крылатых слов. С. 38 (сноска). Кстати, в этой словарной статье ссылка на «Путеше-

ствие в Арзрум» Пушкина сделана ошибочно, а ссылка на письмо Пушкина П. А. Катенину отсутствует.

¹⁷ См. об этом: Анненский И. Ф. Указ. соч. С. 315.

¹⁸ Эти строчки Катутла и последующие слова письма «то есть черт побери вашу свадьбу, свадьбу вашу черт побери» получили подробную интерпретацию у Ю. М. Лотмана. См.: Лотман Ю. М. Три заметки о Пушкине // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 91 — 106.

¹⁹ См. об этом: Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь... С. 864 — 865.

²⁰ См.: Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии: Сб. образных слов и иносказаний. М., 1994. Ч. 1. С. 65; Цимбалюк Ю. В. Латинські прислів'я і приказки. Київ, 1990. С. 84.

²¹ В «Словаре латинских крылатых слов» эта неточность почему-то не отмечена. Хотя ПСС⁴ дает написание *in spirito*, на с. 833 «Словаря» со ссылкой на цитируемое нами письмо приведена форма *in spirititu*.

²² Бабкин А. М., Шендецов В. В. Словарь иноязычных выражений и слов. 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1981 — 1987. Т. 1 — 2 (сокр. — Б-Ш).

²³ Слово *bis*, заимствованное в русский язык из латыни через французский, в XVIII веке было словом новым и встречается в памятниках как в латинском варианте *bis*, так и в русской графике *bис* (Словарь русского языка XVIII в. 1985. Вып. 2. С. 25). Первую лексикографическую фиксацию получает в Новом словотолкователе Яновского (СПб., 1803).

²⁴ Слово *ультиматум* вошло в русский язык в 10-х годах XVIII века в форме *ул (ь) тиматум* (1714 г.) и *ультимат* (1713 г.). Источником является новолатинское *ultimatum*, в русский язык заимствовалось непосредственно и через франц. *ultimatum* и англ. *ultimate*. Первую словарную фиксацию получило, по данным семнадцатитомного Словаря русского литературного языка (XVI, 563), у Даля.

²⁵ См.: Бабкин А. М., Шендецов В. В. Словарь иноязычных выражений и слов. Т. 1. С. 462.

²⁶ Во втором издании книги С. П. Крашенинникова (1786), которая имела в библиотеке Пушкина, термин *atrogubente* написан через черточку (ч. 2, гл. 5).

²⁷ См. об этом: Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь... С. 229 (сноска).

²⁸ См.: Боровский Я. М. Необъясненные латинские тексты у Пушкина. С. 118.

²⁹ В «Опровержении на критики и замечания на собственные сочинения» Пушкин писал: «Шестой песни не разбирали, даже не заметили в “Вестнике Европы” латинской опечатки. Кстати: с тех пор как вышел из Лицея, я не раскрывал латинской книги и совершенно забыл латинский язык» (VI, 349). Нечто подобное Пушкин говорил и о своем французском в письме к Е. М. Житрово от 20 июня 1831 года: «... что за мысль явилась у вас заставить меня переводить русские стихи французской прозой, меня, не знающего даже орфографии?» (X, 39 — подлинник по-французски). На это также обратил внимание Я. М. Боровский в указанной выше статье (с. 118).

**Глагол *жить* в лирике А. С. Пушкина:
когнитивно-пропозициональная структура**

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу,
Душа не вовсе охладела,
Утрата молодость свою.
Еще хранятся наслажденья
Для любопытства моего,
Для милых снов воображенья
Для чувств..... всего.
А. С. Пушкин

Глагол, вынесенный в заглавие статьи и избранный нами в качестве предмета исследования, — один из наиболее эстетически и концептуально значимых в лирике А. С. Пушкина. Об этом говорит и высокая частотность его употребления: нами обнаружено около двухсот контекстов, включающих этот глагол, большая часть которых относится к периодам 1815—1817 годов (25 словоупотреблений), 1822—1825 (37 словоупотреблений, в том числе 17 из них — в лирике 1825 г.), 1829—1830 (23 контекста) и 1831—1836 годов (31 контекст).

Многие контексты, содержащие этот глагол, стали крылатыми выражениями и употребляются самостоятельно в устной речи, а также включаются в качестве прецедентных текстов в другие тексты, ибо в емкой поэтической форме отражают философию жизни и бытия, выстраданную и осмысленную великим русским поэтом и близкую русскому человеку. Это такие всем известные поэтические строки:

Но не хочу, о други, умирать:
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...
(Элегия, 1830)

Пока живется нам, живи,
Гуляй в мое воспоминанье;
Молись и Вакху и любви,
И черни презирай ревнивое роптанье...
(К Каверину, 1817)

До капли наслаждение пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей!
(*Стансы Толстому, 1819*)

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.
(*«Если жизнь тебя обманет...», 1825*)

Подобные афористические формулировки смысла жизни встречаются на протяжении всего творчества поэта и составляют яркую особенность его идиостиля, являются существенными составляющими его концептосферы. Это и послужило основанием выбора материала, а также обусловило аспект его рассмотрения.

Моделирование базовых когнитивно-пропозиционных структур какого-либо языка в целом, а также когнитивно-пропозиционных структур, составляющих индивидуально-авторскую картину мира, относится к области когнитивной лингвистики, ибо связано с выведением и описанием знаний о мире, заключенных в базовых концептах, выявляемых с помощью концептуального анализа.

Можно предположить, что, представляя собой информацию эстетико-художественного характера, концептуальная информация семантически выводится из всего текста как структурно-смыслового и коммуникативного целого. В связи с этим нацеленный на ее выявление специализированный лингвистический анализ может быть ограничен частной задачей — обнаружением и интерпретацией базовых концептов (или концепта) того или иного литературного произведения, произведений одного автора, произведений одного направления или школы и т. п.

В настоящее время концептуальный анализ активно используется преимущественно в лексике и фразеологии. В области лингвистики текста он находится в стадии разработки. Можно отметить, что имеются образцы концептуального анализа отдельных слов текста или совокупности небольших текстов (поговорки, пословицы), но пока нет

еще последовательной модели концептуального анализа целостного художественного текста или совокупности текстов одного автора, хотя имеются серьезные наблюдения и убедительно доказанные теоретические положения, которые позволяют ставить проблему концептуального анализа художественного текста. К ним можно отнести следующие суждения.

Значимость концептуального пространства для любого развитого национального языка, роль произведений культуры, в том числе словесных произведений, в ее развитии и обогащении. Как отметил Д. С. Лихачев, «богатство языка определяется не только богатством “словарного запаса” и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителями которой является язык человека и его нации»¹. При этом Д. С. Лихачев особенно подчеркивал роль писателей, поэтов, фольклора, религии в развитии и совершенствовании концептосферы: «Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература»².

Связь языка и культуры, включение его в концептосферу культуры. Этот аспект взаимодействия глубоко разработан в трудах А. Вежбицкой, Ю. С. Степанова и Д. С. Лихачева. Так, в следующем утверждении Д. С. Лихачева можно усмотреть отождествление концептосфер языка и культуры: «Концептосфера языка — это в сущности концептосфера русской культуры... Национальный язык — это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений. Национальный язык в потенции — как бы “заместитель” русской культуры»³. Именно это взаимодействие концептосфер языка и культуры обуславливает и определение концепта, предложенное Ю. С. Степановым: «Не следует воображать себе культуру в виде воздуха, который пронизывает все поры нашего тела, — нет, это “пронизывание” более определенное и структурированное: оно осуществляется в виде ментальных образований — концептов. Концепты — как бы сгустки культурной среды в сознании человека»⁴, чуть позже Ю. С. Степанов еще раз повторяет эту формулировку, лишь незначительно ее ви-

доизменяя: «Концепт — это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»⁵. Ментальная природа концепта подчеркивается всеми, кто обращается к его изучению. Одной из первых обратила внимание на это важнейшее свойство концепта А. Вежбицка, которая определила концепт как объект из мира «Идеальное», имеющий имя и отражающий определенные культурно-обусловленные представления человека о мире «Действительность». Сама же действительность при этом дана нам в мышлении (не в восприятии) именно через язык, а не непосредственно.

Константность концептов в культуре, которая понимается как их постоянное присутствие в культурном сознании, что особенно подчеркивает и глубоко исследует Ю. С. Степанов. Фактически он предельно сближает понятия константы и концепта: «Константа в культуре — это концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долго»⁶. Этот аспект концепта обусловил интерес исследователей конца XX века к освоению на уровне быденного, научного и культурного сознания парадигмы культурных концептов, таких как «воля», «свобода», «победа», «справедливость», «долг», «вера», «любовь», «знание», «слово» и др.

Универсальность концептов, которая рассматривается как нечто общечеловеческое, панхроническое, всеобщее: «Концепт — универсалия человеческого сознания... Многократное обращение к нему способствует формированию ассоциативного поля, границы которого в сознании субъекта определяются “культурной памятью”, причастностью к духовной традиции»⁷. В ментальном пространстве концепта универсальные знания занимают его ядерную зону.

Способность концепта к развитию, его динамическая природа. Ю. С. Степанов замечает, что «концепт имеет “слоистое” строение и разные слои являются результатом, “осадком” культурной жизни разных эпох»⁸. Как видим, утверждая многослойность, многоаспектность концепта, Ю. С. Степанов объясняет их историческим существованием. Развивая эту мысль, можно отметить, что многокомпонентность концепта имеет двойное основание, двойствен-

ную природу: во-первых, она обусловлена исторически, ди-ахронно и представляет собой «вертикаль смысла»; во-вторых, она обусловлена синхронно: множеством одновременных репрезентаций в разных синтагматических контекстах («горизонталь смысла»).

Цель концептуального анализа — выявление парадигмы культурно значимых концептов и описание их концептосферы, то есть тех компонентов, которые образуют их ментальное поле.

Способы обнаружения концептов и презентации их содержания составляют концептуальный анализ, хотя в лингвистике пока нет его однозначного понимания. Так, С. Е. Никитина отмечает двусмысленность самого обозначения этого метода исследования: «Само словосочетание “концептуальный анализ”...двусмысленно: оно может обозначать и анализ концептов, и определенный способ исследования, а именно анализ с помощью концептов или анализ, имеющий своими предельными единицами концепты в отличие, например, от элементарных семантических признаков в компонентном анализе»⁹. А Е. С. Кубрякова отмечает различия и в самой процедуре концептуального анализа, и в арсенале исследовательских приемов, и в результатах исследований. Она утверждает следующее: «Концептуальный анализ — это отнюдь не какой-то определенный метод (способ, техника) экспликации концептов... соответствующие работы объединены некоторой относительно общей целью, а что касается путей ее достижения, то они оказываются разными»¹⁰.

Итоги и перспективы концептуального анализа

Несмотря на дискуссионность целого ряда теоретических вопросов и проблем когнитологии, лингвисты достигли серьезных результатов в практике концептуального анализа. Н. Д. Арутюнова следующим образом формулирует их: «Один из результатов заключается в предварительном определении семантической модели главных мировоззренческих понятий, реализуемой в их “языке”. Ключ к ней дают:

1) набор атрибутов, указывающих на принадлежность к тому или другому концептуальному полю,

2) определения, обусловленные местом в системе ценностей,

3) указания на функции в жизни человека. Третий компонент вносит основной вклад в формирование “частных языков”. Эти “языки” хорошо приспособлены к интерпретации взаимодействия человека и концепта. Последний становится как бы “контрагентом” людей»¹¹.

Еще один результат — выполненные на материале текстов из разных стилей и жанров описания универсальных концептов — сложных ментальных образований, выражаемых словами типа «правда», «знание», «вера» и др.

Одно из перспективных направлений концептуального анализа — использование его методов в изучении семантической организации художественного текста.

Что нужно и важно при этом учитывать? То, что концепты многокомпонентны и представляют собой поле знаний, представлений, понятий, ассоциаций, имеющих ядро и периферию. Если описание концепта в словаре, в словарном составе национального языка в первую очередь основано на изучении парадигматических связей слов и, соответственно, на парадигматическом анализе, то исследование концепта в теле текста предполагает учитывать наряду с парадигматическими преимущественно синтагматические связи слов. Концепт художественного текста формируется на синтагматической основе, имеет внутритекстовую синтагматическую природу. Вследствие этого сам процесс концептуализации, осуществляемый на материале художественного текста, имеет свою специфику. Что такое процесс концептуализации? Ю. С. Степанов дает следующее определение этому понятию: концептуализация — «это привлечение собственно языковых тем к объяснению собственно языковых феноменов. В результате культурная тема устанавливает “рамку” и позволяет соотнести языковые данные в пределах определенных микромотивов»¹². Если перенести эти рассуждения на текст, то можно сказать, что концептуализация, или методика экспликации концептуализированной области текста, основана на семантическом выводе ее компонентов из совокупности языковых единиц, раскрывающих одну тему, микротему. Вследствие этого концептуальное пространство тек-

ста формируется на более высоком уровне абстракции — на основе слияния, сближения, стяжения общих признаков концептов, репрезентируемых на поверхностном уровне текста словами и предложениями одной семантической области, что обуславливает и определенную цельность концептосферы текста, а ключевой концепт представляет собой ядро индивидуально-авторской художественной картины мира, воплощенной в отдельном тексте или в совокупности текстов одного автора.

Каждое литературное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира, то есть частный вариант концептуализации мира. Выражаемые в литературно-художественной форме знания автора о мире представляют собой систему представлений, направленных адресату. Эта система наряду с универсальными общечеловеческими знаниями включает уникальные, самобытные, порой парадоксальные представления автора. Таким образом, концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, с другой стороны — индивидуальные, порой уникальные, воображаемые идеи. Степень универсальных и индивидуально-авторских знаний может быть различна: от полного совпадения, тождества — до разительного несовпадения, полного расхождения. Вследствие этого слова-концепты художественного мира вряд ли могут быть четко и безоговорочно определены и описаны, в их концептосфере, согласно законам порождения и восприятия, может быть множество личностных смыслов.

Итак, концептуальный анализ художественного текста предполагает, во-первых, выявление набора ключевых слов текста; во-вторых, описание выражаемого ими концептуального пространства; в-третьих, определение базового концепта (концептов) этого пространства.

Предпосылками анализа концептуального пространства текста можно считать достижения психолингвистики и традиционной стилистики. Психолингвистические эксперименты, направленные на исследование смыслового восприятия речевого сообщения и текста, подтверждают, что читатель воспринимает текст концептуально, в его смысловой

целостности. При этом в процессе понимания текста осуществляется компрессия его содержания, ведущая к укрупнению, объединению текстовых фрагментов в смысловые блоки на основе общих семантических доминант, которые затем (при восприятии) предстают в наборе ключевых слов (в количестве от 4—5 до 15—19). В формировании концептуального пространства текста участвуют и предтекстовые пресуппозиции, которые представляют собой «как бы предзнание определенного текста, составляют часть наших знаний о мире»¹³. К подобным пресуппозициям можно отнести имя автора, жанр произведения, время его создания и т. д. Большое значение для формирования концептов имеют повторяющиеся в тексте слова, называемые по-разному: слова-лейтмотивы, лексические доминанты, но чаще всего — ключевые слова. Одна из труднейших задач лингвистики текста — выделение подобных ключевых элементов текста, ибо последовательной методики их обнаружения и анализа пока нет¹⁴. По общепринятому мнению, которое отражено в следующем высказывании И. Я. Арнольд, «семантически, тематически и стилистически наиболее существенными являются повторяющиеся в данном тексте значения, выступающие в необычных сочетаниях»¹⁵.

В порождении ключевых доминантных смыслов важны слова, обнаруживающие в тексте разнообразие и богатство лексических связей, предполагающих «отношения синонимии, антонимии, морфологической производности (однокоренные слова), семантической производности (возможные образные употребления данного слова) и вообще любые отношения, при которых сопоставляемые слова обладают каким-нибудь видом семантической общности»¹⁶. В плане манифестации ключевых смыслов наблюдается дробление содержательного элемента, осуществляемое в соответствии с принципом количественного перевеса наименований над объемом элементов содержания¹⁷. В нарастании интенсивности проявляется особенность функционирования тематических единиц, основанная, по мнению И. Г. Ольшанского, на принципе контрапункта.

Итак, выделение ключевых слов текста предполагает следующие процедуры или этапы анализа:

1. Выделение предтекстовых пресуппозиций, важных для формирования концептуального пространства текста: время создания текста; имя автора, несущее определенную информацию о нем; роль эпиграфа (если имеется) и пр.

2. Анализ семантики заглавия и его семантического радиуса в тексте.

3. Проведение психолингвистического эксперимента (методика Л. В. Сахарного) с целью выявления набора ключевых слов.

4. Анализ лексического состава текста с целью выявления повторяющихся слов, сопряженных парадигматически и синтагматически с ключевыми словами.

5. Выявление слов одной тематической области с разной степенью интенсивности.

Ключевые слова текста обычно имеют концептуальную значимость и чаще всего являются лексическими репрезентантами текстового концепта. В связи с этим изучение концептосферы текста (или совокупности текстов одного автора) предусматривает обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова — носители концептуального смысла с целью выявления характерных свойств концепта: его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе образных.

Еще одно понятие, важное для концептуального анализа, — понятие когнитивно-пропозициональной структуры. Оно введено в научный оборот в связи с необходимостью моделирования концепта, осуществляемого с целью зрительного, наглядного представления его ментальной структуры. Подобное моделирование становится возможным в результате обобщения регулярно повторяющихся в лексических, фразеологических и текстовых репрезентациях концепта его существенных свойств, обнаруживающих знания о мире.

Как известно, когнитивно-пропозициональная структура формируется на основе совокупности однородных элементов, имеющих общие интегрированные и существенные дифференциальные признаки. Истолкование концептов и концептосферы кроется в семантическом пространстве близких по смыслу групп слов: тематических, семантических, — в типовом наборе существенных семантических признаков и представляет собой «расчлененное определение» (С. Е. Ни-

китина), «когнитивную дефиницию» (Е. Бартминский).

Пропозиция — особая структура представления знаний. По мнению Ю. Г. Панкраца, существует особый тип репрезентации знаний — пропозициональный¹⁸, а глагол — основной лексический репрезентант пропозиции. Представляется возможным исследовать контексты с одним глаголом, имеющим в тексте концептуальную значимость, учитывая специфику глагола как носителя пропозициональных знаний.

Обобщение регулярных лексических репрезентаций актантных и сирконстантных позиций при глаголе *жить* позволяет выявить когнитивно-пропозициональную структуру этого глагола в лирике А. С. Пушкина.

Анализ текстового материала позволяет утверждать, что концепт «*жить*» в лирике А. С. Пушкина представляет собой когнитивно-пропозициональную структуру, состоящую из следующих позиций: **субъект — предикат *жить* — как — для чего — сколько.**

При этом важной оказывается регулярность лексико-грамматической конкретизации этих позиций.

Позиция субъекта. В этой позиции используется следующий ряд слов: *я, ты, мы, поэт, монах, священник, Со-крат, парнасские жрецы, гусары, Гораций, душа, вечная любовь, боярин, сердце, студент, болгары, рыцарь, восторг, дочь, люди, сады, живые воды.*

Анализ этой лексики по параметрам частотности и характера семантики позволил выявить в ее составе следующие типы лексических номинаций субъекта жизни, существования.

Местоименная номинация — самый характерный и частотный способ замещения этой позиции при глаголе *жить*. Доминирует при этом местоимение *я*:

Я живал да попевал (*К Наталье*);

Я заживу опять монах монахом (*Монах*);

Я мало жил, я наслаждался мало («*Не угрожай ленивцу молодому...*»);

Овидий! Я живу близ тихих берегов (*К Овидию*);

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать (*Элегия*).

Всего мы обнаружили около двадцати подобных контекстов. К ним примыкают определенно-личные предложения, где указание на первое лицо имплицитно передается глагольными формами:

Живу с природной простотой...
(*Послание Юдину*)

Живу печальный, одинокий,
И жду: придет ли мой конец?
(«Я пережил свои желанья...»)

К этой же парадигме можно отнести поэтические фразы с местоимением *мы* в субъектной позиции и обобщенно-личные структуры с включенным личным субъектом:

Живем мы в мире два мгновенья —
Одно рассудку отдадим...
(*Дельвигу*)

Живем согласно, так что любо...
(*Гусар*)

Мы живали с ними дружно...
(«*Сват Иван...*»)

Тот же в нас огонь мятежный,
Жизнью мы живем одной.
(*Подражание арабскому*)

Указания на личный субъект часто даются в формах дательного падежа местоимений *я* и *мы* в безличных структурах:

Нет! Мне, видно, не придется
С богом сим в размолвке жить...
(*Опытность*)

Пока живется нам, живи...
(*К Каверину*)

Увы! Нельзя мне вечным жить обманом
И счастья тень, забывшись, обнимать...
(*Князю А. М. Горчакову*)

Тогда, душой беспечные невежды,
Мы жили все и легче и смелей...
(«*Была пора...*»)

Итак, если объединить все вышеназванные формы обозначения субъекта, то можно отметить, что при репрезентации пропозиции с предикатом *жить* доминируют контексты с указанием на первое лицо.

В оппозиции к вышерассмотренным предложениям с субъектом типа *я, мне, мы* находятся контексты с местоимениями *ты, вы* в субъектной позиции:

Ты понял жизни цель: счастливый человек,
Для жизни ты живешь...

(*К вельможе*)

..... Ты с верною супругой
Под бременем судьбы упругой
Живешь в любви...

(*Ода его сиятельству*)

Показательным для этого типа лирических произведений является стихотворение «*Ты и я*», где эта оппозиция актуализована:

Ты живешь в огромном доме,
Я ж средь горя и хлопот
Провожу дни на соломе.

(*Ты и я*)

Чаще всего обращенность к собеседнику осуществляется в форме определенно-личных предложений с использованием глаголов повелительной формы:

Послушайте, — сказал священник мужикам, —
Как в церкви вас учу, так вы и поступайте,
Живите хорошо, а мне — не подражайте.

(*К другу стихотворцу*)

...Живи! — вещал Осгар. —
Живи, уж я не твой, презренна мне измена.

(*Осгар*)

Особенно часто эта форма используется в стихотворениях, написанных в жанре посланий. В этом случае сами высказывания приобретают регулятивный характер, степень регулятивности может быть различной: от мягкого совета, размышления — до повеления, приказа:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...
(Поэту)

Любовью, дружеством и ленью
Укрытый от забот и бед,
Живи под их надежной сенью,
В уединении ты счастлив: ты поэт...
(Дельвигу)

До капли наслаждение пей,
Живи беспечен, равнодушен!
(Стансы Толстому)

Со мною неразлучно
Живи благополучно,
Наперсница моя...
(К моей чернильнице)

Минимально представлены контексты, выполняющие чисто изобразительную функцию, рисующие жизнь каких-то определенных персонажей. Это могут быть конкретные, знакомые поэту лица:

Хвостов! Старинный мой дружище!
Скажи, как время ты ведешь?
Здорово ль, весело ль живешь?
(Тень Фонвизина);

исторические персонажи:

Люблю я доброго Сократа!
Он в мире жил, он был умен...
(Послание Лиде)
Как жил бессмертный трус Гораций
В тибурских сумрачных лесах...
(В. Л. Пушкину);

персонажи лирических произведений:

И жалок мне рыбак суровый,
Живет на утлом он челне...
(Земля и море)

Взошедши в дом, где жил монах...
(Монах)

В деревне, помнится, с мирянами простыми,
Священник пожилой и с кудрями седыми
В миру с соседями, в чести, в довольстве жил
И первым мудрецом у всех издавна слыл.
(К другу стихотворцу)

Дочь моя живет в Лизгоре,
С мужем ей не скучно там...
(Похоронная песня)

Недавно бедный мусульманин
В Юрзуфе жил с детьми, с женою...
(1821)

Царь Никита жил когда-то
Праздно, весело, богато...
(Царь Никита)

Итак, мы можем заключить, что большая часть высказываний, связанных с представлением о жизни, в поэзии А. С. Пушкина соотнесена с лирическим героем: он чрезвычайно активен в осмыслении сути и предназначения жизни и уделяет большое внимание осмыслению этой ее стороны.

Позиция предиката

Замещение ее полностью согласуется с заполнением субъектной позиции: для субъектной сферы лирического героя более свойственны личные формы глагола *жить* (*живу, жил, живал*) и форма инфинитива, а для субъектной сферы адресата — формы *живи, живешь*.

Обращает на себя внимание и модальная интерпретация понятия жизни в лирике А. С. Пушкина. Это может быть и модальность прекрасного, гедонистического аспекта жизни, и модальность желательности, и модальность необходимости и пр.

Например, в следующих строках утверждается возможность совмещения несовместимого (с обывательской точки зрения) в жизни:

Пока живется нам, живи,
Гуляй в мое воспоминанье;
Молись и Вакху и любви,

И черни презирай ревнивое роптанье;
Она не ведает, что дружно можно жить
С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом,
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом.
(К Каверину)

Это может быть и модальность невозможного:

Увы! Нельзя мне вечным жить обманом
И счастья тень, забывшись, обнимать,
Вся жизнь моя — печальный мрак ненастья...
(Князю А. М. Горчакову);

модальность приятного:

О! Сладко жить, мой друг, душа с душою...
(Эвлега)

Чрезвычайно интересны с языковой точки зрения случаи употребления модальных слов в составе сказуемого. Они обычно в лирике А. С. Пушкина употребляются в постпозиции после знаменательного глагола, тем самым как бы разрушая обычную структуру и акцентируя внимание на модальном слое. Например:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...
(Элегия)

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу,
Душа не вовсе охладела,
Утрата молодость свою...
(«О нет...»)

Мне страшно! И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.
(«Надеждой сладостной...»)

Как видим, подобная инверсия концентрирует внимание на модальной составляющей концепта «жить»: «Я жить **хочу...**», «Я жить **люблю**, я жить **хочу...**», «И долго жить **хочу...**» и т. д. Идея желанности, желательности жизни — одна из ключевых в лирике А. С. Пушкина, о чем свиде-

тельствует и характер лексико-грамматической репрезентации предиката *жить*.

Основные атрибутивные параметры концепта «жить»

Жить как?

Явно доминирует положительная интерпретация стратегии жизни, которая обнаруживается в составе лексики, характеризующей предикат. К ключевым атрибутам можно отнести следующий ряд слов: *мирно, дружно, согласно, благополучно, в любви*. Например:

Мирно:

...мирно жил монах.
(*Монах*)

В миру с соседями, в чести, в довольстве жил...
(*К другу стихотворцу*)

Он в мире жил, он был умен...
(*Послание Лиде*)

Согласно:

О! Сладко жить, мой друг, душа с душою...
(*Эвлега*)

Живем согласно, так что любо...
(*Гусар*)

Дружно:

Мы живали с ними дружно...
(*Сват Иван*)

Могли б мы жить без дальних ссор
Опять и дружно и спокойно...
(*Кокетке*)

На юге, в мирной темноте
Живи со мной, Эллеферия...
(*«Эллеферия, пред тобой...»*)

Благополучно:

Живи благополучно,
Наперсница моя...
(*К моей чернильнице*)

Царь Никита жил когда-то
Праздно, весело, богато...
(*Царь Никита*)

А чем же худ, скажи, твой сон?
Знать, жить тебе богато...
(*Жених*)

В любви:

...Ты с верною супругой
Под бременем судьбы упругой
Живешь в любви...
(*Ода его сиятельству*)

Слова, характеризующие предикат *жить* и, соответственно, выполняющие особую роль в формировании его концептосферы, в большинстве своем являются словами пропозитивной семантики, которые выполняют функцию включенных скрытых предикатов. Тем самым они создают представление о жизни, наполненной любовью, миром и согласием. Эту же текстовую функцию, но более развернуто и конкретизировано выполняют глаголы-предикаты, сопрягаемые в однородном ряду с глаголом *жить*.

Чаще всего рядом с глаголом *жить* сопрягается глагол *любить*, который в свою очередь конкретизируется лексикой, указывающей на объект — источник переживания.

Например:

Живу с природной простотой,
Вот мой камин — под вечер темный,
Осенней бурною порой,
Люблю под сению укромной
Пред ним задумчиво мечтать,
Вольтера, Виланда читать,
Или в минуту вдохновенья
Небрежно стансы намарать
И жечь потом свои творенья.
(*Послание Юдину*)

Совокупность предикатов, совмещаемых в едином лирическом произведении, в компрессированном виде передает картину жизни лирического субъекта, полную любви, гармонии и в то же время не лишенную драматизма (*жить*:

любить мечтать, читать, намарать стансы — и жечь потом свои творенья).

В изображении жизни, полной любви, источником ее может быть все, что связано с наслаждением:

Люблю я доброго Сократа!
Он в мире жил, он был умен;
С своею важностью притворной
Любил пиры, театры, жен...
(Послание Лиде)

Любовью, дружеством и ленью
Укрытый от забот и бед,
Живи под их надежной сенью,
В уединении ты счастлив: ты поэт...
(Дельвигу)

Не случайно поэтому рядом с глаголом *жить* активно употребляются и глагол *наслаждаться*, и существительное *наслаждение*:

Я мало жил, я наслаждался мало,
Но иногда цветы веселья рвал...
(«Не угрожай ленивцу молодому...»)

Философ ранний, ты бежишь
Пиров и наслаждений жизни...

.....
До капли наслажденье пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности своей!
(Стансы Толстому)

Наряду со светлыми, страстными строчками, утверждающими гармонию жизни, полной наслаждений и любви, встречаются и такие, в которых лирический герой сообщает и о жизни печальной, одинокой:

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец —
Живу печальный, одинокий,
И жду: придет ли мой конец?
.....
Ты царь: живи один.
(Поэту)

Еще одна важная позиция в когнитивно-пропозициональной структуре концепта «жить» в лирике А. С. Пушкина — мера жизни, ее длительность. Строки, воплощающие ее, полны драматизма и противоречия, отражая объективную краткость жизни человека и вечное субъективное желание каждого жить долго:

Я мало жил, я наслаждался мало...
(«Не угрожай ленивцу молодому...»)

В кругу чужих, в немилой стороне,
Я мало жил и наслаждался мало...
(«Позволь...»)

...а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем.
(«Пора, мой друг, пора!»)

Строка «и долго жить хочу» встречается не один раз в лирике А. С. Пушкина.

Цель и смысл жизни в лирике А. С. Пушкина открыто формулируются чрезвычайно редко:

Для жизни ты живешь...
(К вельможе)

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...
(Элегия)

На вопрос «Для чего жить?» поэт предпочитает отвечать непрямо, косвенно, неоднозначно, тем самым подчеркивая многоликость и многогранность полноценной жизни. Прекрасный образец — стихотворение «Элегия»:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Итак, важными составляющими когнитивно-пропозициональной структуры концепта «жить» в лирике А. С. Пушкина являются следующие позиции:

субъект: я, мы, ты, кто-то;

предикат: жить;

сопряженные предикаты: любить, наслаждаться, мечтать и др.;

атрибутивные параметры:

как? — согласно, мирно, дружно, благополучно и др.;

сколько? — долго;

для чего? — чтоб мыслить и страдать, для жизни и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // Изв. АН. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52, № 1. С. 8.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 6.

⁴ *Степанов Ю. С.* Константы // Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997. С. 4.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 76.

⁷ *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 10.

⁸ *Степанов Ю. С.* Указ. соч. С. 46.

⁹ *Никитина С. Е.* О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С. 17.

¹⁰ Цит. по: *Никитина С. Е.* Указ. соч. С. 30.

¹¹ *Арутюнова Н. Д.* Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С. 9.

¹² *Степанов Ю. С.* Указ. соч. С. 15.

¹³ *Караулов Ю. Н.* Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. М., 1981. С. 288.

¹⁴ См.: *Новиков А. И.* Семантика текста и ее формализация. М., 1983. С. 147.

¹⁵ *Арнольд И. Я.* Стилистика современного английского языка. Л., 1981. С. 130.

¹⁶ *Арнольд И. Я.* Указ. соч. С. 131.

¹⁷ *Кожевникова К.* Формирование содержания и синтаксис художественного текста // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 302.

¹⁸ *Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г.* Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 137.



APR 10 1911. There is a large bear in the woods...



*...И, может, пушкинской крылаткой
на миг предстанут небеса...*

СТИХИ ПОЭТОВ ЕКАТЕРИНБУРГА

Майя Никулина

В полмира снег, сугробы и метели,
сплошная ледяная благодать...
Ну где еще о Греции мечтать,
когда бы не Россия.

В самом деле, —

как, возлюбив ее печальный дым
и в полузвездах небо жестяное,
не разобрать, что дальше — седьмое —
должно быть теплым, синим и чужим,

что полновесный северный гранит
и долгих зим блестящие избытки
уже диктуют мимолетный Крит,
светящийся на журавлиной нитке,

что вставшая из плодоносных вод
скала обетованная всего-то
на расстояньи птичьего полета
от наших безразмерных непогод,

и просто выйти к южному крыльцу
и разглядеть в смятении туземном,
что небо общее над морем Средиземным,
как зеркало, приподнято к лицу.

ДНЕСТРОВСКИЙ ЛИМАН

1

Ох, матушка моя, хохлушка и кацапка,
таврических степей двоюродная бабка,
куда как ты зимою хороша.

Вольно тебе равниной расстилаться,
вольно тебе полгода умыться
снегами из небесного ковша.

К лицу тебе холодные светила.
Куда же, бабка, внучку отпустила
под эллинов, под мраморных богов.
С больших ступеней Крымского нагорья
с разбегу в бездну Средиземноморья,
под сень благословенных парусов?

Легко тебе, кормилица благая,
и к северу, и к югу напрягая
рожденные тобою племена,
катить свои медлительные реки
и крепкой ниткой из варягов в греки
увязывать моря и времена.

2

И все-таки счастливо жить одной,
не чувствуя подвоха и обмана,
соседствуя с Овидием, зимой,
у долгих вод Днестровского лимана.

В скупом морозе, в маленьком снегу
найти себе подсказку и подспорье
в глухом чулане Средиземноморья,
в отчаяньи, на козьем берегу.

Вбирая тот же дым и тот же сыр,
сухой и острый — корочке соленой,
почти не ртом, но сердцем изумленным,
влюбленным и изношенным до дыр.

Так жаждущим, что тягостную кладь
чужой любви и вымыслов прекрасных,
сомнений одиноких и опасных
оно уже готово перенять.

Оно в сквозную дудочку поет.
Но слов уже не слышно. Только море
узнало нас и нежно признает
собратьями в печальной диаспоре.

3

ТИРА

Не какие-то грозные вежи —
мелкий камень да козьи орехи,
да прибитая пылью зима.
Околоток античного мира,
вековая провинция — Тира,
древнегреческая Колыма.

В ожиданьи вестей и погоды
прозябанье вдали, в тишине...
Где они, винноцветные воды,
только в слове, в молитве, во сне.

Где они, крепкостенные грады,
вожделенное небо Эллады,
драгоценный родительский дом?
О, какая обида простая,
О, каким я печалям внимаю,
за каким я пирую столом...

Скажешь — было бы где пировать —
крыша в дырках и дом на подпорках.
Но пожить у тебя на задворках —
все равно благодать, благодать...

4

Слову людскому пристало ли жить в суете?
Разве счастливая близость души и погоды
больше не в силах держать свою волю в узде
и благородным движением полнить длинноты?

Где возвышающий душу гимнический жар?
Где чистопробная тяжесть одической лести? —
Все только окрик, истерика, топот, базар —
словно мы все расселились в цыганском предместье.

То-то далась нам наука в лохмотьях плясать,
псов передразнивать да в темноте хорониться,

слово кривое подкинуть, узлом завязать,
правду зажать, как ворованный грош в рукавице.

Мне нахлебаться бы вдосталь свободы своей,
выпасть бы ночью дорожной из общей телеги
в дальние земли, куда с незапамятных дней
правят свои паруса корабельщики-греки,

где приднестровские степи — вблизи и вдали —
равно бедны и безвидны в кругу горизонта,
мысли приходят высокие, как журавли,
строятся клином и тянутся письмами с Понта.

Уездная тоска — и вдруг — и в кои лета —
посланником небес — залетный Хлестаков,
столичная звезда, безбожная комета,
руководитель душ, произноситель слов,

замученный молвой, восторгами и славой,
он только здесь любим, он понят только здесь,
он близок ко двору, к персоне — боже правый
к особе самого... он — страшно произнестъ.

Как он красноречив, как он прекрасно бледен,
какой державный жест, какая красота...
И все-то потому, что он теперь уедет,
и больше никогда... и больше никогда.

Сойдет блестящий век, как с ложек позолота,
и барышня других — мучительных — времен,
подняв огромный взгляд на молодого Блока,
От страха обомрет: конечно, это он.

Конечно, это он. И нет иной причины
для страсти и тоски. Он молод. Он хорош.
И слухи о его трагической кончине
бессмысленная ложь.

Так среди прочих щедрот,
летних, садовых и влажных,
вздрогнешь и вспомнишь однажды —
господи, липа цветет!

Мед от земли до небес,
утренный воздух дареный
и среди прочих чудес
венчик ее оперенный.

Ласковый шелковый пух
бедные губы щекочет —
слово не найдено. — Дух.
Дышит.
И дышит, где хочет.

ГОРОД

Вон как оно проросло,
наше невинное слово —
жизни еще не прошло,
мы уже встретились снова.

Снова вблизи и вдали
мой ненаглядный избранник:
город, причал, корабли,
мел, известняк и песчаник,

берег, тропа, колея,
свет монастырского сада.
Все эти — ты или я, —
но говорили когда-то,

именовали сто раз,
помнили, знали, встречали
и различили сейчас
дальше любви и печали.

С желтым троллейбусом — вспять,
с мачтами и маяками —
можно к груди прижимать,
можно потрогать руками

серый тяжелый гранит,
трещины в каменном теле —
наших разлук и обид
портики и капители.

Огород. Тропа. Сарай.
Женщины на фоне лета,
обе в белом — самый край
то ли лета, то ли света.

Светят, головы склоня,
и зазор сияет малый,
как ячейка для меня
между бабушкой и мамой.

Значит, я уже была,
раздвигала воздух тесный,
возле бабки повсеместной
в ватном коконе спала.

Только выкатилась вдруг
из юдоли безвоенной,
из-под бабушкиных рук
на любительской вселенной.

И пока фотограф мой,
летописец-одиночка,
занавешенный чадрой,
дергал кнопку на шнурочке,

неразумное дитя
незаметно и неслышно
с двух сторон из кадра вышло,
в обе дали уходя.

Опять проездом, мимоходом,
под знаком тайного стыда,
автобусом аэрофлота,
попуткой — но опять сюда —

под сени ханского покоя,
в соседство вымерших гробниц,
в притушенное долгим зноем
сиянье древних черепиц.

Кривые пыльные ступени,
струя отмеренной воды,
лишенные листвы и тени
сухие, белые сады.

И только туже, туже, туже
сжимающийся оком,
и слово, грянувшее в уши,
и явь, цветущая кругом.

Холодный жар. Благоуханье.
Бахчисарайская весна.
И легкость легкого дыханья.
И страшная его цена.

ЯЛТА

Как я люблю ее, белую, в нищем январском снегу,
гулкую, чистую, с хрупким корабликом сбоку,
с мокрым каштаном, упавшим с небес на дорогу,
с редким прохожим, обнявшим себя на бегу,

разом вдохнувшим скупые ее холода,
лодочкой узкой уплывшим с беленой веранды
и по бульвару, вдоль белых колон Ореанды,
к морю, к причалу, и кто его знает куда.

Как я люблю поглядеть на нее с полпути,
с полвысоты, из предгорий, когда, отставая,
вся она блещет черешней в татарской горсти,
белая, красная, крупная и золотая,

как она, легкой лозой уцепясь за гранит,
лезет на кручи, откуда незрим и неслышен,
ангел Ай-Петри, пока он еще не убит,
дышит теплом на ее ненаглядные крыши.

И моря нет. Да мне не моря жаль,
а эту — в раскаленных черепицах,
поруганную ханскую столицу,
любимую и давнюю печаль.

Все так. Все так. Мучительна вина.
Утрата тяжела. Страшна победа.
И счастья нет. Но есть его примета,
которая все явственней видна
с годами.

Невесомая пыльца
на языке и скулах обгорелых.
В нежнейших хлопьях — розовых и белых —
дорога от вокзала до двorca.

По улице — она была пуста,
по мостику — внизу была вода,
легко минуя царские ворота —
их раньше просто не было —
туда,

где он в необозримой нищете,
помеченной послевоенным годом,
пророс насквозь и процветал везде,
в истоме разрушенья, в пустоте,
с летающими птицами под сводом.

На быстрые стрелки часов,
за черные потные окна,
поверх непрощальных цветов,
лиловых, багровых и мокрых,

попозже, когда расцветет,
и если судьба не обманет,
уже с никерманских высот
на море и город в тумане

смотрю

на размеренный бег
рассеянной тени древесной,
пока сухопутный ковчег
несет меня к тверди небесной,

пока ты стоишь на углу
и капли стекают за ворот,
пока ты уходишь сквозь город,
закинув полу за полу,

сутулясь, подняв воротник,
прикрыв сигаретку от ветра,
в последнюю ночь, напрямик,
в ее безглагольные недра.

Предзимний юг. Грохочущий сквозняк.
В долинах дождь. Над побережьем тучи.
Вчерашний воздух сжался в известняк,
и летний ветер в раковину скручен.

Вослед минувшим птичьим косякам
большая перелетная дорога
отпрянула от нашего порога
через проливы к южным берегам,

в такую даль, что светится земля
стоградного и царственного Крита
и справа вверх по ходу корабля
свершаются Тиринф и Арголида,

в такую глубь, что не видать следа,
окликнешь друга — имя не вернется,
и в темной дудке старого колодца
заглянешь — ох — далекая вода.

Олег Дозморov

За два часа до пробужденья
душа утрачивает зренье,
и в сумрак утренний — ни зги —
в прозрачном пламени, в молчанье
она сечет свои круги
и машет словно на прощанье.

А я и крикнуть не могу,
и задыхаюсь на бегу,
и ничего не разбираю:
живой я или неживой,
и чуть дышу, и умираю,
и просыпаюсь сам не свой.

После грозы (рисунок), после пробела, бури —
с маленькими веточками, продолжающими лежать,

с легкими облаками, проплывающими в лазури,
с маленькими облаками, позволяющими дышать, —
светотень, солнце, солнечные гравюры,
где поднялась над мраком полуденная звезда,
где небо освобождается до резкости, до структуры,
перистых облаков пушкинская гряда...

Вл. Кочкаренко

Я далеко.

Меня забыли
мои мальчишечьи дворы.
С тех пор и кони были в мыле,
и лбы наездников мокры.
И грустно женщины любили,
и годы были так добры,
что от меня меня хранили,
не исключили из игры.
Мы часто время хоронили,
бездомны были до поры,
но веру горькую копили
по старым правилам игры,
по старым правилам баллады
мы жили, годы не копя.
И ни романа,
ни награды
не будет.

Будет храп коня,
и лбы в поту.

И отдых краткий,
свиданье с эхом —
в полчаса...

И, может,
пушкинской крылаткой
на миг предстанут небеса.

Михайловское. Ссылка. Белый снег.
Шампанского стакан, уже неполный.
Онегина уже холодный смех
и грех Бориса. Солнце. Зимний полдень.

Какого черта Пушкину вздыхать,
когда он, гений, сам себе система?
Пусть жизнь насквозь, как ветер,
просвистела, порастрясла меж рытвин и ухаб.

И надо прыгать Пушкину, плясать.
Докучливая мудрость лишь помеха,
она стечет, как вымершее эхо,
с пера за ним стремящихся писак.

Какая радость — ерунду пороть!
Вот так лететь, стиха едва касаясь,
и предвкушать эстетик поворот
и поворот — к нему! — очей красавиц.

Он настроил и счастлив, как профан,
а мы потом гадай себе научно,
как гениально, скучно и навечно
работалась бессмертная строка.

Какая прелесть, пусть не каждый день,
поэму намарать единым духом,
единым взмахом и единым слухом!
А там — на усмотрение судей.

А нам-то с вами, братцы, каково
после него писать стихи по-русски?
Хотя с тех пор в поэзии порукой
все легкое могущество его.

Михайловское. Ссылка. Белый снег.
Закат. И нам сквозь автора зевоту
все слышится его лукавый смех:
«Что, господа, я задал вам работу?»

Слинял холодный запад до пера,
пустое небо звезды обметали,

и октября припухшие миндалины
болят сегодня больше, чем вчера.

Всегда похожа осень на болезнь,
не на простуду — тут недуг поглубже.
Такая бесприют, что даже лужи
и те стекла, забившись под навес.

Холодный пот на лбу ночных окон,
дрожащая береза в лапах ветра,
и нет сухой одежды ни на ком
на тысячу продрогших километров.

Но есть в болезни этой некий свет,
и не тепло, а именно свечение,
что приходилось Пушкину леченьем
от всех его неразделимых бед.

Когда друзья сбежали по домам,
когда враги пока позатихали, тогда,
промерзнув, Муза жметесь к нам
и просит отогреть ее дыханьем.

Зимой стихи о лете хороши,
они тихи, влюбленны и печальны,
покуда за окошком порошит
и падает на землю снег венчальный.

Коль нет любви, пишите о любви.
Такая целомудренность проглянет
из ваших самых потайных глубин,
перед любимой сердце оголяя.

О счастье спойте, если вы в беде,
нет выхода — пишите о свободе,
нет голоса, тогда хоть волком войте,
хромаете — попробуйте лететь.

Поэзия толкнется от земли,
как акробат, смешает землю с небом,
стихи сойдут с ума, как соловьи,
и станут солью, исповедью, хлебом.

Андрей Комлев

И прынул вечер, жар снимая,
когда отхлынул этот день.
В последнюю декаду мая
стояла дымная сирень.

И даль желанная-жилая
вела заказанной дорожкой,
сейчас калитка вздрогнет с лаем,
и над кустом махнет окошко,
перенимая весть о лете
у телеграфного столба.

И за шлагбаумами — столетья,
и над проулками — судьба.

Майе Никулиной

Любимые на свете города.
Ты с ними расстаешься на года,
а впрочем, понимаешь —
навсегда.

Еще колеблет времени завеса
Эгейский берег возле Херсонеса,
квартал с арыком
под звездой Востока
и двор-колодец
в двух шагах от Блока.

Уходит поезд. Даль из-за гряды.
По обе стороны рябит столетье.
А он один
с прудами над Исетью
твой дом и дым.

Валерию Дедкову

Незыблема гладь водоема,
и рощица на весу.
И осень уводит от дома,
аукая вечер в лесу.

Тропинка петляет в просветах
оврагом, пригорком, ручьем.
И память минувшего лета
отмечена ясным лучом.

Покуда пронизаны сверху,
закружены вместе и врозь
твоя несказанная вера
и золото в прутьях берез.

С гулом поездов отходят сроки.
И во власти дум первоначальных
ты идешь, в траву роняя строки,
одарен счастливою печалью.

Встрепенешься, возвращая годы.
Осень, золотистая погода.
Обернешься — вечер в декабре
тенью по серебряной земле.

И о том, что в жизни нету смерти,
бор шумит над прудом у Сысерти,
или это тешится прибой
в полосе под Иверской горой.

Какое червонное золото
сгорает в октябрьском огне.
Какая печальная музыка
сегодня играет во мне.

А верно, не только печальная,
в ней лирика есть и полет.
То наша с тобою венчальная
во все поднебесье плывет.

Лопух
да одуванчиковый пух.
Сочувствие, улыбки, не испуг.

Вот жаркие, снижаясь, лепестки
белеются остудною слезою.
И кажется, ложатся на виски.
И ровный взор
куда-то за газоны,
и легкие скачки,
и линии, и лица...

Куда как скоро городское лето
скучнеет, тяжелеет и пылится:
что есть, что нету —
от венков и веток
на проволочках жестяные листья.

Дай-бог, чтобы потоку литься, длиться,
не сохнуть от безвременной тоски.
Не злиться, злиться —
коли жмет в тиски?

А завтра вышло Пушкину родиться.
А в лужах цвет наварен
бурно-странный.
Знать, густо настоялся
травник славный.

Владимир Блинов

ПУШКИН В ПЕТЕРБУРГЕ

*Чуть было не перессорился со двором,
Да все перемололось...*

Из дневника Александра Пушкина

Сверкали люстры в десять тысяч свеч.
Свет Петербурга. Бал у государя...
Здесь не слышны шпицрутеное удары,
Здесь шелест шелка и томленье плеч.

Пленительны движения красавиц.
Мазурочка, печали уголи!

Как хороша сегодня Натали,
Как ей идут и бледность, и румянец.

Шампанского, еще, еще бокал,
Чтоб жар залить, чтоб боль не голосила.
За окнами — озябшая Россия
Да рваные по небу облака.

Все перемелется? До боли сжались руки.
Свободы нету — и покоя нет.
И кружится в мазурке камер-юнкер.

И падает под выстрелом поэт.

АВТОПОРТРЕТ (ИРОНИЧЕСКОЕ)

Стол канцелярский, прощай мой надежный товарищ!
Многих начальников мы пережили с тобой.
Каждый поймет, что с директором каши не сваришь,
Лямку тяни и вздыхай: Боже мой! Боже мой!..

Стрелка большая — шлагбаумом прет на 12,
Малая близится к цифирке огненной 5.
Снова придется с супругой на pistolaх драться.
Матом — нельзя, а то тряпкой по харе опять.

Долго до пенсии и до второго развода
Тоже немало, немало воды утечет...

Столь же нелеп в кулаке у такого уroda
Вербы апрельской серебряный хрупкий пучок.

РОССИЯ

Сколько было ей счастья обещано!
Что не верилось даже самой.

Средь пожара рекламного — женщина
Босиком, с переметной сумой.

Будто уголья светятся тусклые
Из-под хмуро нависших бровей...

Что ж вы сделали, новые русские,
Что ж вы сделали с мамой своей!

Т. Е. Б. Е

Что ж ты, друг мой, расшумелась?
Тяжело похмелье?
Отчего, скажи на милость,
Не продлить веселье?

Может, снова озорую —
Вот и стало грустно?
Может, к девочке ревнуешь
Со второго курса?

Все пройдет, пройдет и это —
Ссора и размолвка,
Как проходит это лето,
Речка и морковка...

Не зову судьбу иную,
Кончилось молчанье!
Дай тебя я расцелую
За твое ворчанье.

**РОЖДЕСТВЕНСКОЕ КАТАНИЕ
НА ПЛЕШИВОЙ ГОРЕ
В ЕКАТЕРИНБУРГЕ**

Есть в нашем городе Голгофа,
В народе — «Лысая гора»...
Скачусь и я. Что за охота?
Визжит, хохочет детвора!

На санках, лыжах, на дощечке —
Вниз по ухабам, кувырком.
Ах, жалко, детство, ты не вечно.
В сугробе дедушка — дурдом!

Что золотого детства кроме
Судьба мальчишкам подарит?
Обсерваторский анемометр
О снежной буре говорит.

Какая им предстанет доля?
Никто не знает. Только Бог.
Убережет ли их от боли?
2000 лет назад не смог.

Подсказывает опыт прошлый:
«Эй, вы, послушайте меня, —
Я им кричу. — Поосторожней!»
Куда там! Голову сломя,

Никто на крик не обернется.
Крепчает над горой мороз.
А, может, в саночках несется
Румяный маленький Христос.

ДВОЕ

Выводит простенький мотив
Солист садового оркестра,
Ты мне давно уж не невеста,
И неизвестное — известно,
И откровенность не смутит.

Случайность нашего пути
Понять, принять, не обижаться,
Тут, как с судьбою ни крути,
Нам друг от друга не уйти
И вместе трудно оставаться.

Как в сентябре теплу мы рады!
Бульвар — в кружении листвы,
И отношения просты,
И шепот твой: «Прости, прости».
И нам не надо большей правды.

Комочки снега на иглах елок —
Висят ежи...
Перечеркнувши большое поле,
Лыжня лежит.
Я рядом еду, синеют сосны,
Снежок вьюжит,
И вот ушли от леса к лесу
Уж две лыжни.
Суровый ветер сугробы снега
Чуть ворошит,

Кто здесь поедет, подумать должен:
Здесь двое шли.
Слегка помедлит, и улыбнется,
И не спеша
Свернет в сторонку, и удалится,
Чтоб не мешать.
И не подумать, не догадаться —
Сквозь лед обид —
Я через поле легко промчался Один.
Один.

ПОЭТ

Он шел по снежному пространству,
Эквилибрист — высокий класс!
Мы за писательское братство
Январский пропили аванс.
Из нас, писучих, был он лучшим,
Опять нам преподавал урок...
Он шел прямой, как авторучка
Или гусиное перо.
Еще звенело эхо пробки,
Похмельным выхлопом маня,
И убегала строчка-тропка
Все дальше, дальше от меня.
Зачем мы пьем? О чем базарим?
Прощай, прощай XX век!
А на снегу лежал Казарин,
Хороший русский человек.

Седьмой десяток размениваешь,
Казалось, куда уж мудрей?
И все же переоцениваешь
Даже своих друзей.

В просторы родные глянешь
И тихо вздохнешь за страну,
Смахнешь косметический глянец
И не узнаешь жену.

Казалось, есть опыт и память,
Но сколько не будешь жить —
Не знаешь, где будешь падать,
Соломку где подложить.

Казалось — столько впереди!
Не все пропето.
Подольше, солнце, сохрани
Верхушку лета.

Откуда сиверко тайком
Подкрался подлый?
Подкожным колким ветерком,
И тучи — кодлой.

Мне непогода не страшна,
И дождь — не очень...
Но может, молодость прошла,
И скоро — осень?

Прощаясь с прошлым,
Оглянусь,
Вздохну о главном,
В денек июльский помолюсь
Петру и Павлу.

ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК

Вчера все прощали друг другу грехи
И кланялись низко, целуясь нестрасно,
Все были особенно как-то тихи,
Задолго, за семь семидневок до Пасхи.

Забудь отчужденность, обиду прости,
Оставь на минуту свое рукоделье,
Вишневкой хмельною меня угости
За этот особенный день понедельник.

Все ближе, все ближе глаза и уста,
И ты наплываешь в движениях зыбких,
Я много отдам, чтоб в начале поста
Запомнить надежность и нежность улыбки!

Ты в страсти супружеской дольше побудь...
Целую, целую твой крестик нательный.
— Ты все мне простила, признайся?
— Отнюдь!
— Какое число на дворе?
— Понедельник.

Герман Дробиз

НОВЫЙ ПУШКИН

Да, добротные пишутся стихотворения,
неплохие поэты сегодня живут,
но читатели — мечтатели! — тем не менее
двести лет уж как нового Пушкина ждут.

Как он нужен читающим миллионам!
Но предчувствие есть —
нет предчувствия горше:
новый Пушкин ребенком погиб
в разбомбленном
эшелоне, что шел из Орла или Орши.

Новый Пушкин расстрелян в подполье, в Полесье.
Он свинцом захлебнулся в днепровской волне.
Предназначенный для Отечественной поэзии,
он погиб на Отечественной войне.

Реченья, которыми описан «Живаго» —
отвага.
В них влага оврагов весенних
играет, как брага.
От слез, пропитавших скитанья героя,
и рукопись волглою стала, сырою,
вовек не просохнет бумага.

ИОСИФ

1

Утопаю в стихах моего одногодка,
чья погодка сумрачна; чья походка,
где б ни брел он, в Венеции или Нью-Йорке,
увязает в песках возле Невского устья,
где бесцветное море полощет оборки,
обновляя под праздник наряд захолустья;
чьи сумбурные речи
бесконечны, как новгородское вече,
как ходьба под турахом
ночной деревенской дорогой;
в чьей растрепанно строгой,
заразительно вялой манере
все скрипят, все болтаются смутные двери,
а за ними,
над пейзажем, рисованным столь прихотливо,
что растут на соседних холмах сосна и олива,
в вечеряющей мгле пролетает библейское имя
птичьим телом стального отлива.

2

Синь тоски его синтаксис
и словарь словно сварен
из всего понемножку,
допустивши в крошку
все, что жизнь накрошила
на язык горожанам,
эта смесь хороша нам
и пронзает, как шило,
квасом вместе с шампанским,
водкой с примесью перца —
ну, хлебни этой дряни,
прогревая гортань и
массируя сердце, —
и шаманствуй!

Ты, пожалуй, прав отчасти,
что в борьбе за идеал
на диковинные части
ты свой замысел разъял:

на века и на сезоны,
на работу и парад,
на преграды и резону,
не нарушить тех преград,
на прогнозы и погоду,
на сиянье и на тьму,
на потеху — всем в угоду
и намеки — кой-кому.
На затверженное пенье,
на свободный, странный слог.
Но не прав, что в заключение
снова все сомкнуть не смог.
Да и кто тут стал бы правым?
Ты средь них не первый, ты —
кто мечтал путем лукавым
дотянуть до правоты.
А в итоге — так знакомо:
чем душа была тверда —
все в разрывах и в разломах
и разъято навсегда.

В последние годы, в последние дни
покойный был мрачен, шутить перестал,
друзей позабросил, скучают они,
и скручена рукопись, как береста,
надежной растопкой идущая в печь,
гори ты, несчастная, синим огнем,
последние годы, и что там беречь,
умрет, и не вспомните больше о нем.
Сначала сгорает бумага, за ней
чернила дымятся и сходят на нет,
но в пламени, длящемся множество дней,
никак не исчезнет надавленный след.

Теплынь, я вышел нараспах,
и без шарфа, и без перчаток.
Опередив меня, впотьмах
вьет тропку смутный отпечаток.

Ночной гуляка с кем-то пил,
а после брел походкой шаткой,
и снегопад ему лепил
горб на спине, шишак над шапкой.

Хмельной дурак ушел во тьму,
в завесах круговой метели
исчез, и я вослед ему
иду-бреду без всякой цели.

Блуждания наши в снегопад
сквозь полугодовые зимы...
Мечтания, мысли не попад
словесностью невыразимы.

Полночный бред больной страны
и утреннее исцеленье
таинственно сопряжены,
как снежных звездочек сцепленье.

Идет счастливый человек,
очищен от вчерашней скверны.
Остановись, обильный снег,
твои усилия чрезмерны.

Откройся, даль, на три версты
картиной света и покоя,
а три снежинки, три звезды
останьтесь над моей строкою.

ГЛУХАЯ СТАНЦИЯ

Полдня пустынен перегон.
Здесь ожиданья терпеливы.
Дощатый утонул перрон
в свирепой заросли крапивы.

Июльский вечер. Облака
смыкаются. Густеют тени.
Идет гроза издалика.
Недвижны жгучие растенья.

Звенит над рельсом стрекоза.
Какие крупные стрекозы.
Под лавкой пес прикрыл глаза,
как бы выдавливая слезы.

Земля под поездом дрожит,
пропел гудок на виадукке,
и девочка ко мне бежит,
раскинув маленькие руки.

КОРОТКАЯ СТРОКА

Остановись, рука.
Зачем, скажи на милость,
короткая строка
нам нынче полюбилась?

Двадцатый век припас —
и тут его хватило! —
на каждого из нас
по центнеру тротила.

Быть может, тот тротил,
нависший над строкою,
ее укоротил
и сделал вот такую?

Надежда есть пока.
Окрепнет, может статься.
А все ж — спеши, рука,
дай мне успеть остаться

единственной судьбой,
единственной походкой,
единственной строкой,
хотя бы и короткой.

Пространство — то, что простирается,
насколько может видеть глаз,
и в нем так просто потеряется,
чуть отдалясь, любой из нас.

Но даль влечет, и не без робости
мы примеряем первый шаг —
так тянет вниз у края пропасти,
так манит в заросли овраг,

так у порога неизвестности
перед лицом крошечной тьмы,
хоть веет ужасом от местности,
к нему-то и стремимся мы.

Сперва мы встречались под это число
легко, безмятежно, а после — назло
летающим годам, чей нещадный полет
все громче и громче про старость поет.
Клялись, что не раз еще встретимся впредь,
назло временам, чтоб средь них не стареть.

И вот оно снова настало, число.
Не всем повезло, и иных унесло
в далекие дали и за облака,
и мы их помянем, живые пока.
И в скверике тихом, где встретились мы,
возникнут они, выплывая из тьмы.

Кто будет последним? Кто знает, бог весть,
кому-то достанется скорбная честь.
И кто-то последним придет, и один
поднимет последний стакан за помин.
И мы, остальные, подобно лучу,
с любовью скользнем у него по плечу.

Однажды число повторится, придет —
и к майской сирени никто не придет.
Но в скверике тихом, в означенный день,
где так одуряюще пахнет сирень,
пускай наши тени под это число
встанут на минуту, забвенью назло.

Закончись, век, навеки завершись,
не виноват ты в летоисчисленьи —
что по сто лет кусками режут жизнь,
внутри них помещаясь, поколенья.

Не торопясь проходят облака
над берегами в полусонных ивах,

а как летят стремительно века,
тому не сыщешь сведений правдивых.

Мы не хотим, мы медлим умирать,
и самый гордый среди нас зависел
от ваших номеров, века, в тетрадь
внося смиренно нарастанье чисел.

Дмитрий Рябоконь

Борец за мир и пацифист,
Я ненавижу кровь и войны.
Как царскосельский лицеист,
Лелею думы в парке хвойном.

Уничтожение ракет
Волнует сердца катакомбы.
Но должен рвать большой букет
Служитель муз для знойной бомбы.

ПОЭТУ

Когда Некрасов постарался,
И в обличеньях преуспел,
В Сибирь трибун засобирався,
Быть жертвой — вот его удел...

Поэт — изгой и отщепенец,
С действительностью не в ладах,
Порой пророк, порой младенец,
В почтенных не умрет летах:

Борец за правду и свободу,
Он в оппозиции всегда.
Он угнетенному народу
Отдаст цветущие года.

Такое поведение — норма,
Обычная для грубых схем.
Нет средств для личного прокорма,
Есть недовольство всех систем.

Ниспровергать основы глупо,
Гонений надо избегать.
На похвалу кивала скупю
Камены царственная статья.

В порыве гневном пылкий Пушкин
Не лез, как мальчик, на рожон —
Хмель вольнодумства на пирушке,
В письме к царю — достойный тон,

Ведь привилегии министра
Старик-Державин завещал
Тому, кто оду сложит быстро,
Кто строй планет в душе вращал.

Вокруг действительности проза —
Попридержи по ней удар.
Уйми восторг гражданской позы —
Не для нее твой светлый дар?

Опять явилось сразу девять Муз,
А мне и от одной порою тошно,
Но вспомню, что не мальчик я, а муж
В нервной обстановке невозможной.

Пуškai они толкаются, орут,
Как бабы на базаре, предлагая
Товар бесплатный. Знаю я, что врут
Нещадно, не краснея, не моргая.

Мне все-таки придется заплатить.
Чем заплатить? Об этом знает каждый,
Такую цену могут заломить,
Что целиком себя отдашь однажды.

Однако шум усилился. Гдѣ шум,
Там иногда случаются и драки.
У Мельпомены затуманен ум,
Она покажет, где зимуют раки.

Жрец Аполлона слышит матерки,
Дерутся и ругаются паскуды,
И в час, когда дрожат материки,
Надеется: быть может, позабудут.

15 ФЕВРАЛЯ 1999 ГОДА

Накануне века и тысячелетья,
Накануне строчек будущих стихов
Так боюсь сгореть я, так боюсь сгореть я
В искушеньях яви, и в кошмарах снов.

В напряженье зренья, и в геенне боли,
И в горниле речи, данной мне в удел,
Потеку, чтоб в вашей горестной Юдоли
Целый строй блестящий заживо сгорел.

Василий Бурнин

Книги продать и уехать в Питер.
Дует с залива февральский ветер,
Статуи в Летнем саду увидеть —
Музы бледны и грустят о лете.

Целыми днями гулять, на скрипке
Ночи играть. А в воскресенье,
Через неделю, чиркнуть открытку,
Чтобы завидовал друг Арсений:

*«Был на Васильевском, был на Мойке,
Пушкину кланялся в ноги “Здрасьте!”,
Аргадемоны резвы и бойки».*
Те же порывы и те же страсти.

Михаил Мухин

в завершение дня —
Дефиниция сна. Непроявленный жизни
придасток,
Как засвеченный днем, чечевичным глазком, наугад,
Не проявленный в спешке, не вышедший в свет
отпечаток,

Как очерченность рук в тонкой коже забытых перчаток,
Как бескровный овал или знак водяной, суррогат
Кинофильма с фрагментами музыки, речи,
Царь-стволов, никогда не стрелявшей картечи,

Как отсутствие в роли предмета,
Как невысохший дождь на перилах
(а точнее — мимолетность вот эта),
Как неточность в весах и в мерилах,
Он волнует меня

Шарашишься по доскам, дождь,
Твой запах сучковат и дощат.
Сползаешь, прыгаешь во тьме на ощупь,
Как мокрая, слепая лошадь.

Когда свое растерянно отдашь,
На миг приходит темное удушье.
Химический промокший карандаш
Отстукал резво многоточье дрожи,

И ты за ним, многострадальный, тоже
Помчался, обрусевший, иглокожий,
В одном лице — и душ, и блажь, и нож.

Но если знать, что мир тобою сложен, —
Насколько он, впитавший небо, сложен
И на забавы этики похож?

Оттрубить девятнадцать ночей
И по холоду в дом возвратиться.
Лечь ничком, как простертая птица,
Будто ты и взаправду ничей.

Десять кружек взахлеб, десять слов
О безветрии. Нежным дуэтом —
О вчерашнем, о том и об этом,
О набеге полночных послов,

Что врываются, как холода,
Намекая на жизнь непростую

И на время, что просто впустую
Не пройдет никогда.

АВГУСТ. ВЕЧЕРОМ

Под сельским небом, на крылечке, между соснами
Все ближе к певчим, ближе к скрипкам — так ли, Господи?
Дым утянуло, стали трубы вдруг бесхвостыми,
И солнце тянется по озеру, как водоросль.

Сад охлаждается, темнеет вместе с воздухом,
Цветы повисли монохромно прямо в космосе.
Располагают на больших пространствах простыни.

А утром — кровельщик стучит внезапной осени.

Прокукарекал полдень,
И виноград поспел,
И спел твой голос сзади,
Окликнувший меня.

На память нет надежды,
Любимая, обман
Неровными краями
Обложит эти дни.

Но выпою коряги
И глупого бычка,
И даже те саранки,
Что с рифмой не в ладах.

На зеркале мы мерно
Колеблемы волной.
Не суетится пленка,
И неточны часы.

Я скажу тебе, делая взмах
(и неважно, где бродишь ты, легкий, —
ловишь солнце, блуждаешь впотьмах,
лихо мчишь через ночь на пролетке

и, не веря былым чудесам,
про которые в книгах писали,
забираешься в универсам,
ищешь резаных универсалий),

что успеешь узреть на бегу
по своим столбовым километрам
только радужный блик на снегу,
только миг законного ветра.

А прозрение приходит само:
Бегло пыль вытирая с трюмо,
С новым взглядом столкнешься, опешив.

Просто жизнь в состоянии акме
Наплетается, как макраме,
Узелками, вручную, неспешно...

Сергей Гусев

RANGER-5

«Рейнджер-5» на лунном взморье
Подает знакомый пеленг
Первый трактор в Лукоморье
Из моих карманных денег

Из ангаров старой куртки
Первых звездных мореходов
Где ломались лунокурки
И чинились луноходы

После каждого крушения
В грунте самой чистой пробы
Подбирались выражения
Нужный ключ, и по сугробам

Плыли луновыселенцы
Как попутные маршрутки —
На, накинь, чтобы согреться
Ну конечно, на минутку

Там и рейсовый автобус
По долинам и по взгорьям

Он раскрутит этот глобус
И умчит нас в Луноморье

В ту заветную избушку
У космического тракта
На обложке — лунопушкин
За окошком — лунный трактор

И мурлычет радиола
На одной эфирной ноте
Звуки нежной баркаролы
Автономно одиноки.

Алла Каушанова

I was in love with you,
My love can't disappear,
It can revive and may return just now,
But let it not be reason of your fear,
I don't want to hurt you anyhow

I was in love with you, my fair dear,
I was sometimes too jealous or too dumb,
I was in love with you so gently, so sincerely
As blessed you be in love with other one!

А. С. Пушкин

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

1829



Персидской сирени роскошные грозди
(неужто и в Персии это цветенье?);
дыханье ж ее холодило морозом
и не походило на место рожденья.

Вот рядом другая: цвет гуще — и наша,
она не успела покуда раскрыться.
И я поискал и нашел карандашик,
и им написалося имя: Лариса.

Лариса, не птица, а зимнее счастье,
она привязалась когда-то к Уралу, —
я тоже казался тому соучастник:
я тоже любил драгоценную Лару.

О, лучшее время кипенья цветного!
В тагильских прудах отражаются горы —
на склонах их снег, и они как в обнове.
И это мой голос из общего хора.

НА 42-ЛЕТИЕ ЕВГ. КАСИМОВА

Евгений, ах, обеды в Званке,
Весна, и в сад открыты окна,
Горят глаза у всех названных,
Как думочка мягка под боком!
А аглицких собак пухнасть,
С которыми бежали дети!
И мы не знаем дней ненастных,
Мой друг, их прогоняет ветер.
О, много дум приносит разных
Воздушный сквознячок из сада;
Унынья ж нет, все нам отрада.



А. Ф.

Как мимолетны сирени, Руфус,
несколько дней постояв, увяли;

так и наши юношеские годы
отодвинулись в область преданий.

Тоже были и ароматы и гроздья —
стишилось все, хоть осень и далеко.
Лето все еще: посмотришь в зеркало, дружище,
и на глади увидишь нестарый свой облик.

Все ж нас нет, какими были мы раньше:
мы не море, не сирень и не розы,
круг земной проходим по-другому,
не вернемся в прежнем цвете, мой Руфус.

СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ

С. К.

Небеса были мрачны и дики,
свет разлит фосфорический сильный.
В это время с печалью великой
ты меня о неважном спросила.

Город наш далеко-отдаленно.
Мы нашли ледяную камею
на чужих берегах оброненной.
И вдвоем наклонились над нею.

Нам пора возвращаться домой,
повернуться, вернуться, бежать бы.
Это нам не удастся с тобой:
нас позвали на странную свадьбу.

Где же мы? Не иначе в балладе?
Мы одеты холодным гранитом,
нам видны окаянные клады,
повиликою стены обвиты.

И ТАК КАЖДУЮ ОСЕНЬ

Эта бабья осень милая, милая,
дым ботвы картофельной влекущий;
с неожиданной грустной силою
этот тлен через сердце пропущен.

Он упадок, он пыль, он прекрасен,
он прекрасен, Милена, прекрасен,

его славили лучшие фразы,
он похож на приснившийся праздник.

С этим скоро случится несчастье:
глянет Норд ледяными очами, —
и тогда никакого участия:
грязный прах, мокрый пепел печальный.

Новый год мы встретили в застольи,
и не знали, что он нам несет,
високосный, долгий, горький, горький,
уходящий високосный год.

1

Теплый зимний ветер, сладость счастья,
то весна, она дойдет к нам через месяц;
и уже полно известий частных
о ее прибытии в нашу местность.

2

И опять мороз, — но цвет лазури,
все другое стало, мы протерли
свои очи, быстро говорим сумбурно
и поеживаемся в пиджаках просторных.

3

Много-много света стало в классах,
от слепящего дневного света
жмурясь, долгожданным сим проказам
мы поставили хорошую отметку.

4

Пахло яблоней. Цветики белые,
неизбывные. О, не смогу я
видеть их гениальность несмелую,
их волнительность дорожную.

И прохожие тут в своих куколях,
видом шуточные монахи.
А из сада пригожими звуками
оглушили нас мелкие птахи.

О Милена, мне плохо в несчастьях,
а цветенье и пенье отличны, —
посему к настоящему часу
я расстроился до неприличья.

ПАМЯТИ ЛИНДЫ МАККАРТНИ

Как жаль, что она умерла,
умерла в расцветном апреле;
и, Господи, воля Твоя,
и хвалу ей Ангелы пели, —

но здесь ее нужно, здесь;
ах, здесь ее не хватает.
По весенней большой воде
отсюда она уплывает.

А верной, вечной своей любви
она не забыла, конечно, —
и мокрой розы живой изгиб,
и свой наряд подвенечный.

Е. И.

Ляля, зима, зима,
с ее антуражем прелестным,
как полярная лисичка-кума
вымела своим хвостом предместья

А потом все поля, поля,
симпатическое чернило елок —
это как у лисички палас,
черно-белый ковер напольный.

Снежный свет (спатки-спать),
он на шубке играл-серебрился,
золотился, и зеленый кристалл
засыпающей тоже приснился.

На нас набросилась красивая природа,
о, это мило.

Мы промолвили раздельно:

- Такого глянца не видал я сроду.
- Сирень я видела, но эту-то кто сделал?

Она не сдается в воде,
Флора, богиня.

ФИОЛЕТОВО-ЗЕЛЕНое

Небосвод в фиолете,
и гроза собиралась,
и на лестничной клети
пыль сухая каталась,

с нею пух завалился,
пережженный, безлицый,
и пустые футляры
от зеленой водицы.

А грозой поражение,
где оно происходит,
этих фоток движение
на обрушенных сходнях?

Попадание в озера
и в горячие камни,

или был Остров Мертвых
в неизвестной программе?

Ливней рыло коровье
всю листву облизало,
на речном лукоморье
у русалок танцзала.

Они пляшут под ивой,
и у них изумруды.
Свет стеклянный, красивый,
непогасший покуда.

Живет он... позадь гумен...

А. С. Пушкин

Вот деревце в листьях непавших,
оно забавно, оно задорно,
и главные повадки наши
изобразило в месте горном.

И мы ведь небольшие,
тоже из рода унесенных ветром,
и все никак уйти не можем
из так понравившегося лета.

Мы тоже позади сарая,
и нам томящий сон приснится,
где, золотая и сырая,
приходит осень демоницей.

С. К.

Видный солнечный туман,
он в кустах играл, в кустах,
светлых, легких амальгам
быстрый поцелуй в уста.

Это золотая пыль
пропитала кресел плюш
и зеленоватый плис
милых деревянных душ.

Это отступила грусть,
много световых полос,
это ангельский союз
против одиноких слез.

Задело нас волной тепла,
ура! осины-палестины;
в глазах, носу премного влаг,
куда платок занапастился?

И месяц март, надев портки,
идет куда-то юным бесом,
и воспаренье от реки
и разогретого железа.

А это праздник нам, заметь,
день птиц иль женский день проворный,
платком же помаши зиме,
и лучше с Вознесенской горки.

Яков Андреев

Дождь разбудил деревья на рассвете,
Потом затих, потом поднялся ветер,
Прошелестела мокрая листва,
Потом в окне открылась синева,
Потом в твоём окне запели птицы,
И первые счастливые слова
Упали на открытые страницы.

Лиственниц яркая хвоя.
Елок зеленый наряд.
Небо вокруг голубое,
Словно столетья назад.

Светятся тихие воды,
Чуткие спят камыши...
Столько внезапной свободы
В этой зеленой глуши.

НАДПИСЬ НА БИБЛИИ

Я видел твою одинокость,
Тяжелую душу твою,
Вобравшую неба далекость
У бездны на самом краю.

Твое ли. Отечество, слово
Во тьме не светило как Бог?
Уходит Россия Толстого,
Как будто земля из-под ног.
Мой нищий дух сорвался с высоты
И покатился в бездну без возврата,
Как будто в этом виновата ты...
Ты, ангел мой, ни в чем не виновата.

Твой серебряный смех поутру,
Твоя тень на закате вдоль сосен —
Это все, отчего не умру
В эту светлую горькую осень.

Юрий Казарин

Речка, распухшая от слез соленых...

Ф. Петрарка (пер. О. Мандельштама)

1

Звезды недвижным броском иноходца,
вкопанные, перешли на мороз:
голую воду щипнешь — содрогнется
речка до Черного моря, от слез,
как говорили в Италии, с солью
горько распухшая — небу по бровь, —
так повторили не севере с болью,
переходящей в любовь.

2

Чую в колодезной стойке движение
там, где кончается светом звезда:
так тяжелы у небес отраженья,
что затвердела вода.

Речка в слезах, оболочка и пытка
влаги, забывшей пылающий рот.

Очи мои облизала улитка,
переходящая в лед.

После курева сухо
во рту. Как цветок, открывается ухо,
но куда фонетики первая муха —
во рту. Однозвучно и глухо —
не пчела золотая и жадная, по обочинам боли моей
потаскуха,
не в тельняшке оса и заточка ее и валдайское брюхо,
а кормилица мысли и слуха
во рту, в голове — удивительных слов повитуха —
бесполезная, горькая, сладкая муха.

Город придавлен крапленой березой —
это набился в глаза снегопад.
Пахнет, как в юности, пушкинской прозой,
где Михаил разлюбил маскарад.

Пахнет не смертью, а просто березой.
Розой, как в первых стихах говорят.

А. Житкову

С востока сдвинулась душа
на рубчик царского гроша —
вот-вот покатится по полю
на продуваемую волю.

Где в небе город как подвал,
где я с твоей душой бывал,
худую осень коротая:
она, как Пушкин, золотая.

Где вся листва у тополей
как сотня пропитых рублей.

Как две свечи — надбровья
смеркаются во лбу.
Текут зимы низовья
в февральскую трубу.

А в поле Пушкин мнится,
где сочиняет снег
да жмурится волчица —
хороший человек.

В Азии воздух прижат к небосводу.
Горы. И в горле стоит высота.
Долгие тропы в чужую свободу
вдоль пропастей — не сложили креста.

И не торопишься до Арзерума —
и поспешаешь обратно в Арзрум...
Время — по кругу — печальная дума,
если пространство — немереный ум.

Ближе ко тьме, где промозглая нега,
где, пресмыкаясь, твердеют снега,
где не сияла слеза человека, —
зябнет неспешная Божья нога.

Мозоль мороза. Гололед
произношенья нежит небо —
так перетянут речью рот
в сухом узилище озноба.
Где тишина и звон собак,
щепотка соли на кулак
со щек в Рождественском тумане.
Да льдинка стойкая в стакане,
как в слове ПУШКИНЪ твердый знак.

Золотой доской мороза
мертвый пруд прихлопнут косо —
разъезжается настил,
где прямой аршин вопроса
черный лебедь проглотил.

Он стоит — черней перчатки
на снегу, где после схватки
снегу выкусил поэт,
где не сделал опечатки
пестик, ступка, пистолет.

У зимы все гладь да поле,
попынья без алкоголя
и в малине сапоги,
молодая старость, воля,

* «Арзрум (неправильно называемый Арзерум, Эрзрум, Эрзрон) основан около 415 году...» — А. Пушкин.

Божья скорость, страсть и доля
делать полные круги.

Золотой озноб азарта,
у осины бита карта,
и пора бы наконец
из промерзшей бакенбарды
волчий выгрызть леденец.

Снегопад. Сибирь, однако.
Глубоко теперь земля.
Под окном печет собака
каменные кренделя.

Око мерзнет в провороте.
Сохнет скрипка в башмаке.
Хорошо плашмя в полете
плющить слезы на щеке.

Подоконник любят дети —
кубик света с утреча, —
потому что нынче сети
упустили мертвеца.
С бакенбардою лохматой,
с круглой пулей под живот.

Это снег. Его лопатой
только Пушкин приберет.

Научное издание



Пушкинский **ГЛАГОЛ**

**Материалы
расширенного заседания
теоретического семинара
«Русский глагол»
20–21 мая, Екатеринбург**

Редактор *Н. В. Чапаева*
Компьютерная верстка *Л. А. Хухаревой*
Ответственный за выпуск *Ф. А. Еремеев*
Оформление и иллюстрации *А. Е. Шабурова*

Лицензия на издательскую деятельность № 020257 от 22.11.96.
Подписано в печать 5.07.99. Бумага офсетная.
Гарнитура Peterburg. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 11,4.
Тираж 300 экз.

Издательство Уральского университета.
620083 Екатеринбург, ул. Тургенева, 4